DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

EL KİTABI

Editör
Dr. Mustafa İsen

Yazarlar
Dr. Mustafa İsen
Dr. Osman Horata
Dr. Muhsin Macit
Dr. Filiz Kılıç
Dr. İ. Hakkı Aksoyak

GENİŞLETİLMİŞ
5. BASKI

Grafiker YAYINLARI

ESKİ TÜRK EDEBİYATI EL KİTABI

Grafiker YAYINLARI

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

EL KİTABI

Editör
Dr. Mustafa İsen

Yazarlar
Dr. Mustafa İsen
Dr. Osman Horata
Dr. Muhsin Macit
Dr. Filiz Kılıç
Dr. İ. Hakkı Aksoyak

GENİŞLETİLMİŞ
5. BASKI

ANKARA, 2009

Eski Türk Edebiyatı El Kitabı

Editör
Dr. Mustafa İsen

Yazarlar
Dr. Mustafa İsen
Dr. Osman Horata
Dr. Muhsin Macit
Dr. Filiz Kılıç
Dr. İ. Hakkı Aksoyak

ISBN: 978-975-6355-17-6

Genişletilmiş 5. Baskı
Ekim, 2009 / Ankara

Grafiker
Yayınları
Yayın No: 10
Web : grafikeryayin.com

Kapak ve Sayfa Tasarımı
Grafiker
Grafik-Ofset Matbaacılık Reklamcılık
Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.
1. Cadde 1396. Sokak No: 6
06520 (Oğuzlar Mahallesi)
Balgat-ANKARA
Tel : 0 312. 284 16 39 Pbx
Faks : 0 312. 284 37 27
E-mail : grafiker@grafiker.com.tr
Web : grafiker.com.tr

Baskı, Cilt
Grafiker
Ofset Yayıncılık Ltd. Şti.
Kazım Karabekir Caddesi
Ali Kabakçı İşhanı 85/3
İskitler-ANKARA
Tel : 0 312. 384 00 18
Faks : 0 312. 342 16 52

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

GİRİŞ (Osman HORATA) 9

I. KAYNAKLAR

Osman HORATA

A. Edebî Eserler 20
1. Divanlar 20
2. Mesneviler 23
3. Şiir Mecmuaları 23
4. Mensur Eserler 24
B. Edebiyat Bilgi ve Teorisiyle İlgili Eserler 25
C. Biyografik Eserler 28
Ç. Ansiklopediler 32
D. Kavram ve Terim Ansiklopedileri / Sözlükleri 35
E. Sözlükler 36
F. Edebiyat Tarihleri 40
G. Antolojiler 44
H. Kataloglar 46

II. DİVAN ESTETİĞİ (Muhsin MACİT) 51

III. TARİHÎ GELİŞİM

Mustafa İSEN - Osman HORATA

A. XIII-XIV. Yüzyıl 60
B. XV. Yüzyıl 74
C. XVI. Yüzyıl 88
Ç. XVII. Yüzyıl 112
D. XVIII. Yüzyıl 137
E. XIX. Yüzyıl 155

IV. SES YAPISI

Muhsin MACİT

A. Âhenk Nedir? 177
B. Âhengi Sağlayan Unsurlar 179
1. Söz Tekrarları 180
2. Ses Tekrarları 182
3. Ritim 186
a. Aruz 186
b. Kafiye ve Redif 197

V. NAZIM ŞEKİLLERİ

Filiz KILIÇ

A. Beyitlerden Oluşan Nazım Şekilleri 208
1. Tek Kafiyeli Olan Nazım Şekilleri 208
a. Kaside 208
b. Gazel 215
c. Müstezat 221
ç. Kıt'a 223
2. Ayrı Kafiyeli Olan Nazım Şekli 224
Mesnevi 224
B. Bendlerden Oluşan Nazım Şekilleri 229
1. Tek Bendli Nazım Şekilleri 229
a. Rubaî 229
b. Tuyug 230
2. Çok Bendli Nazım Şekilleri 231
A. Musammatlar 231
1. Murabba 231
2. Terbî 234
3. Muhammes 234
4. Tardiye 235
5. Tahmis 236
6. Taştîr 236
7. Müseddes 237
8. Tesdis 238
9. Müsebba ve Tesbi 238
10. Müsemmen ve Tesmin 239
11. Mütessa ve Tetsi 240
12. Mu'aşşer ve Ta'şir 240
13. Terkib-bend 241
14. Terci-bend 245

VI. TÜRLER

Mustafa İSEN

A. Gazavatnâme 251
B. Hicviye 252
C. Hilye 252
Ç. Kısas-ı Enbiyâ 252
D. Kırk Hadis 253
E. Kıyafetnâme 253
F. Lügaz 253
G. Mersiye 254
H. Mevlid 255
I. Mi'raciye 256
İ. Muamma 257

J. Münâcât 257
K. Münazara 259
L. Münşeât 259
M. Na't 260
N. Nazîre 262
O. Sakî-nâme 262
Ö. Sefaret-nâme 263
P. Seyahat-nâme 263
R. Sûr-nâme 263
S. Şarkı 264
Ş. Şehrengiz 264
T. Tevhid 265
U. Tezkire 266

VII. EDEBÎ SANATLAR

İsmail Hakkı AKSOYAK - Muhsin MACİT

A. Mecazla İlgili Sanatlar 275
1. Teşbih 275
2. İstiâre 278
3. Kinâye 280
4. Mecâz 281
5. Mecâz-ı Mürsel 281
6. Teşhis 282
7. İntak 282
B. Anlamla İlgili Sanatlar 283
1. Tevriye ve İhâm 283
2. İstihdam 284
3. Tenâsüb 284
4. Leff ü neşr 286
5. Mübâlağa 287
6. Hüsn-i Talîl 288
7. Tezat 289
8. Rücû 290
9. Tecâhül-i Arif 290
10. İstifhâm 291
11. Telmih 292
12. İrsâl-i mesel 293
C. Söz İle İlgili Sanatlar 293
1. Aks 293
2. Kalb 294
3. Tarsi 295
4. Cinas 295
5. İştikak 298
Ç. Harf ve Yazı İle İlgili Sanatlar 299

VIII. METİN ŞERHİ (İsmail Hakkı AKSOYAK) 303

IX. MUHTEVA YAPISI

İsmail Hakkı AKSOYAK

A. Din ve Tasavvuf 315
B. Sosyal Hayat 317
C. Aşık ve Maşuk 320
Ç. Kozmik Âlem 325
D. Tabiat 327

X. ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI

Muhsin MACİT

A. Metin Neşri 332
B. Metinler Şerhi ve Tahlili 335
C. Kataloglar 336
Ç. Süreli Yayınlar 336
D. Bilimsel Toplantı ve Kongreler 338

XI. GELENEK VE MODERN ŞİİR

Muhsin MACİT

A. Ritim 346
B. Tasavvuf 347
C. Mazmun ve Hayal Dünyası 349

EKLER 353
- "Divan Edebiyatı Kimin ?" (Orhan Şaik Gökyay) 353
- "Alman Gözüyle Divan Edebiyatı" (Annemarie Schimmel) 367
- "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış" (Prof. Dr. Mustafa İsen) 375
- "Divan Şairi Kimdir?" (Prof.Dr. Cemal Kurnaz) 383
- "Bir Beyitin Çevresinde" (Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu) 385
- "Necatî Bey"den Bakî'ye 'Döne Döne'" (Prof.Dr. Osman Horata) 391
- "Tuna Kasidesi'nin Düşündürdükleri" (Doç.Dr. Filiz Kılıç) 419

KİŞİ ADLARI İNDEKSİ 437

ESER ADLARI İNDEKSİ 455

ÖNSÖZ

Ülkemizde ayrıntılarla ilgili konularda çok sayıda yayın bulunmakla birlikte genel öğretici nitelikte çalışmalara çok fazla rastlanmıyor. Bu eksiklikten hareketle *Grafiker Yayınevi*, sosyal bilimlerin değişik alanlarıyla ilgili bir dizi el kitabının hazırlanmasına karar verdi. Sözü edilen çalışmaların ilki olan bu kitap, eski Türk edebiyatı ya da daha yaygın adıyla divan edebiyatı hakkında beklentilere pratik anlamda cevap vermek amacıyla kaleme alındı. *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*'nda genelden özele doğru bir yöntem izlendi: Girişte sanatın doğuşu ve gelişimi, ana çizgileriyle verilmeye çalışılmış; bunu edebiyatın kaynakları, estetik anlayışı, tarihî gelişimi, ses yapısı, nazım şekilleri, türler, edebî sanatlar, metin şerhi ve muhteva yapısı kısmı takip etmiştir. Konu sadece tarihî boyutuyla değerlendirilmemiş, günümüzde eski Türk edebiyatı çalışmaları ve bu geleneğin geleceği ile ilgili düşünceler de ayrı bir bölümde ele alınmıştır. Ekler adlı son bölümde ise eski Türk edebiyatı üzerine birkaç yazıya yer verilmiştir. Kısacası bu kitapla okuyucunun eski Türk edebiyatı hakkında en son bilgileri sağlıklı bir şekilde edinmesine ve doğru değerlendirmeler yapmasına yardımcı olunmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın hedef kitlesi, edebiyata ilgi duyan genel okuyucu ile üniversite düzeyinde Eski Türk Edebiyatı dersini alan öğrencilerdir. Özellikle klâsik kültüre ilgi duyan kitleler de göz önünde tutularak ele alınan konularda ayrıntıya girilmekten kaçınılmış, mümkün olduğu kadar yalın bir anlatım tercih edilmiştir. Her bölümün sonunda o konu ile ilgili önemli kaynaklara yer verilmiştir.

Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, yazarlar listesinden de kolayca anlaşılacağı gibi bir ekip çalışmasının ürünüdür. Başlangıçtan itibaren ekibimiz, bakış açısı, yöntem ve üslûp konusunda birliktelik gayreti içinde olmakla birlikte uygulamada yine de bazı farklılıklarla okuyucunun karşısına çıkıyor.

Eski Türk Edebiyatı El Kitabı'nın editörlüğü ile "Tarihi Gelişim" (başlangıçtan XVIII. yüzyıla kadar) ve "Türler" bölümünü İsen; "Giriş", "Kaynaklar", XVIII. ve XIX. yüzyılla ilgili tarihî gelişim bölümünü Horata; "Divan Estetiği", "Ses Yapısı"nı, günümüzdeki ve gelecekteki konumunu Macit; "Nazım Şekilleri"ni Kılıç; "Metin Şerhi" ve "Muhtava Yapısı"nı Aksoyak, "Edebi Sanatlar" bölümünü Macit ve Aksoyak birlikte hazırladı.

Eski Türk Edebiyatı El Kitabı, gösterilen ilgi sonucu beşinci baskısına ulaştı. Her baskıda da yeniden gözden geçirildi. Beşinci baskıda böyle bir yöntemle sizlere ulaşıyor. İlgi gösteren meslektaşlarımıza teşekkür ediyoruz.

Dr. Mustafa İsen

Giriş

Osman Horata

Edebiyat kuramcılarına göre, hayatı bütünüyle tabiata bağlı olan ilk insanlar, hayvanlardan korunmak ve onları avlayabilmek için büyüye ve büyülü olduğuna inandıkları sözlere başvurdular. Bu sözler, ava çıkış öncesi düzenledikleri toplu danslarda ve tapınma törenlerinde kendini gösterdi. Bir taraftan da, yaratıcı veya yaratıcılarla ilişkilerini anlamlandırabilmek için, dış dünyaya, yüce ve kutsal saydıkları kavramlara/totemlere fantastik/hayalî anlamlar yüklediler. Bu tür inanç, kişileştirme ve yüceltmeler, o devir insanı için gerçeği ifade ediyordu. Bunlar, geleneksel dünya görüşünün ilk verimleri olan mitleri oluşturdu (Çobanoğlu 2001: 6-7). İnsanlar, bu aşamada hayatı *söz, çizgi, yontu* ve *sözsüz oyun*la göstermeyi öğrendiler. Soyların ve kabilelerin oluşması, *avcılık ve toplayıcılık*tan *tarım ve hayvancılık* dönemine geçişle birlikte; büyüler, iyi ekim yerlerini ele geçirmek için yapılan savaşlara ve mevsimlerin gelişi gibi doğa olaylarına yöneldi. Ava çıkış öncesi düzenlenen danslar, yerini tohum atma, sürüleri otlağa çıkarma ve savaş öncesi yapılan törenlere bıraktı. *Şiir, müzik* ve *dans*ı bir arada bulunduran bu ayrımlaşmamış yapıdan, tek bir kişi tarafından söylenen sunuş şarkılarının gelişmesiyle *ritmik* söyleyişe ulaşıldı. Koro başları (Türklerde şaman, kaman, ozan; eski Yunan'da aoidler), aynı zamanda savaşların ortaya çıkardığı kahramanların o güne kadarki başarılarını hikâye ettiler. Bunlar, *epik şarkı*ların ilk örneklerini oluşturdu. İnsanlar arasında iş bölümünün belirginleşmeye başlaması ve yazının ortaya çıkışıyla; lirik /epik şarkıların söz yanı ile ezgi yanı birbirinden ayrıldı. Sözler edebiyat olarak biçimlenen *şiire* dönüştü. *Müzik* ve *dans* da ayrı sanat dalları olarak gelişti (Bu konuda bk. Pospelov 1995; Bozkurt 1995).

Epik şarkılardan, ulusların oluşum sürecinde *manzum destanlar* ortaya çıktı. Soy, kabile gibi yapıların devlet gücüne dönüşmesiyle, insanlar arasında iş bölümü daha da gelişti. Yönetenlerle yönetilenler arasında, zanaatkârlar, tüccarlar, din adamları gibi ara sınıflar oluştu. Madenlerin kullanımı, zanaatkârlık ve tarımın gelişmesi, şehirle köy hayatının birbirinden ayrılması için gerekli şartları hazırladı. İnsanlar arasında okur yazarlık artmaya başladı ve zamanla her kesimin kendisine özgü yazı dili oluştu. Yetişme tarzları, zevk anlayışları, idealleri, kısaca hayat tarzları farklılaşan insanlar, bireysel düşüncelerini dile getirmeye başladılar. Bunlar gerçek anlamda sanat eseri olarak kabul edilebilecek ilk ürünlerdi. *Atlı-göçebe medeniyet*inden *yerleşik köy ve şehir medeniyeti*ne geçiş safhasında, manzum destanlardan nazım ve nesirde ifadesini bulan türler ortaya çıktı. Bizde, halk hikâyeleri ve mesnevîler, Batı'da ise şövalyelerin aşk ve maceralarını anlatan romanslar gibi.

Değişen sosyal ve kültürel şartlara bağlı olarak, bir taraftan türler kendi içinde gelişirken, bir taraftan da yeni türler oluştu. Bunlar, *epik, dramatik* ve *lirik* olmak üzere üç ana başlık altında toplanırlar. Epik ve dramatik eserler, mekân ve zaman içinde geçen olayları, kişilerin karşılıklı ilişki ve eylemlerini; lirik eserler ise insanın duygu, düşünce ve hayal dünyasını yansıtırlar. Şehirleşmeyle birlikte, yaşam tarzında ve zevk anlayışlarındaki değişiklikler, edebiyat hayatının *popülist* (geniş halk kesimlerine hitap etmeyi amaçlayan, toplumcu) ve *estetik* (daha ziyade aydın kesime hitap eden, bireyci) olmak üzere iki kolda gelişmesine sebep oldu.

İnsanların olduğu her yerde dil olmakla birlikte, tarih boyunca konuşulan on binlerce dilden ancak 106'sının edebiyatı olabilmiştir. Bugün ise yaşayan 3000'e yakın dilden sadece 78'inin edebiyatı vardır (Ong 1995:19). Temelinde estetik kaygı yatan dile dayalı kompozisyonlardan oluşan edebiyat; mimari, resim, heykel, müzik gibi diğer temel sanat dallarından farklı olarak, herhangi bir malzemeye ihtiyaç duymayan, tamamıyla insan merkezli, zihnî bir sanattır. Bu sebeple aracısız, okuyucusuna doğrudan temas edebilen, etkisi en kalıcı sanat dalıdır (Okay 1990:19-20). XIX. asra kadar plastik sanatlar (mimarî, heykel, resim) ön planda iken, bu yüzyıldan itibaren matbaa imkânlarının gelişmesinin de etkisiyle öncelik edebiyata geçmiştir. Günümüzde ise, dikkatler kitaplardan ekranlara doğru kaymakla birlikte; edebiyat, önemini ve bir çok sanat dalının temeli olma özelliğini korumaya devam etmektedir.

İnsanların, sesi ve sözü mekâna bağlayan herhangi bir araç kullanmaksızın yüz yüze konuşarak iletişim kurdukları; destan, atasözü, bilmece ve masal gibi ürünleri anlatarak nesilden nesile ulaştırdıkları dönem, *sözlü kültür ortamı*dır. Sözü kaydetmek için hafızadan başka hiçbir araç ve gerecin bulunmadığı bu dönemden sonra, yazı, matbaa ve diğer kayıt teknolojilerinin kullanılmaya başlamasıyla *"ikincil tip sözlü kültür ortamı"* adı verilen yeni bir süreç başlar (Ong 1995: 23- 24). Resim, işaret gibi kayıt yollarının kullanılması çok eskilere gitmekle birlikte, ilk alfabe M.Ö. 1500 yıllarında Sami ırkı tarafından kullanılmıştır. Buna karşılık edebiyatın yazıya geçirilmesi çok geç bir dönemde gerçekleşmiştir. Kayıt tutmayı özendiren ve yaygınlaştıran asıl etken ise kentleşme olmuştur. Ferdiyetçiliğin ön plâna çıkması, matbaanın yaygınlaşmasıyla, *yazının (yazılı kültürün)* insanların düşünce dünyasına etkisi daha da güçlenmiştir. Buna karşılık, *sözlü kültür ortamı*nın insanların düşünme ve yazma eylemine etkisi uzun süre devam etmiş, XVIII. asrın sonuna kadar edebiyat metinlerinin çoğu yazılmış olsa bile, dinleyici önünde okunmak üzere kaleme alınmıştır. Bu sebeple hitabet sanatı, bu dönemde en çok gelişen sanat dallarından biri olmuştur. Bu durum, *yazılı kültür ortamı*nın en gelişmiş ürünü olan ve gelişimi matbaanın ve pazar ekonomisinin yaygınlaşmasıyla paralellik gösteren romanların ilk örnekleri için de geçerlidir.

Matbaayı batılı ülkelere göre yaklaşık iki asırlık bir gecikmeyle kullanmaya başlayan ve son derece gelişmiş bir *yazma kültürü*ne sahip olan Osmanlı Türklerinde de, okumak bireysel bir faaliyet olmaktan ziyade sosyal bir olgudur. Yazılan şiirler ve eserler, öncelikle saray, konak, meyhane gibi çeşitli meclislerde okuyucusuyla buluşmuştur. XX. asırda bile, radyo ve televizyonun insan hayatını esir almasına kadar, küçük gruplar hâlinde okuma alışkanlığının sürdürüldüğü bilinen bir gerçektir. Bu sebeple, yazının *kitlesel* anlamda düşünce biçimlerini etkilemesi yakın zamanlarda ortaya çıkmış, yazıya rağmen *sözlü kültür ortamı*nın düşünce ve yazma eyleminde hâkimiyeti binlerce yıl devam etmiştir (Sözlü kültür-yazılı kültür ilişkileri hakkında bk. Ong 1995). Okunmak için değil bir topluluk önünde okumak amacıyla kaleme alınan eserlerde, dinleyenlerin dikkatlerini canlı tutabilmek ve eserlerin unutulmasını önleyebilmek için, atasözleri, deyimler gibi ağızdan çıkmaya hazır düşünce biçimleriyle, manzum parçalar, tekrarlar, ses benzerlikleri gibi tekniklere başvurulmuştur.

Edebiyatın malzemesini oluşturan dil, sosyal, kültürel ve coğrafî yapı ile sıkı sıkıya bağlı, tamamıyla millî bir unsurdur. Bu sebeple diğer güzel sanat dalları kullandıkları malzeme itibariyle az çok uluslararası bir karaktere sahip olmalarına karşılık, edebiyat, millî yanı ağır basan bir sanat dalıdır. Bunun için, edebî hayatın gelişimi, tarihî, sosyal ve kültürel faktörlerle çok yakından ilgilidir. Değişik kültürlere bakıldığında, zaman ve zemin farklılıklarına karşılık, edebî hayattaki yönelişlerin ana çizgileriyle paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu paralellik, iletişim araçlarının büyük bir gelişim gösterdiği çağımızda daha da güçlenmiştir. Mimariden edebiyata bütün sanat dalları arasında da, aynı sosyal ve siyasi yapının ürünü olmaları sebebiyle mutlak bir paralellik olmamakla birlikte ortak bir ruh vardır.

Hristiyanlık ve eski Yunan geleneğine yaslanan Batı kültür ve edebiyatı, bazı farklılıklar olmakla birlikte kendi içinde organik bir bütünlüğe sahiptir. Türk edebiyatının Tanzimat'tan sonraki seyrini de, kendi iç dinamiklerinden ziyade daha çok batı edebiyatındaki yönelişler tayin eder. Doğu ve Batı sanatı, başlangıçta değişik koşullar altında gelişmekle birlikte; Mısır ve Ön Asya'da birbirine karışır. Eski Yunan ve Latin sanatının temel özelliği, belki de putperestlik çağının ürünü olması sebebiyle *taklit, yansıtma* (mimesis) esasına bağlı bir felsefeye sahip olmasıdır. Roma İmparatorluğunun yıkılması ve Hristiyanlık taassubunun yaygınlaşmasıyla, Batı'da M.S. IV. asırdan XIV. asra kadar devam edecek karanlık bir dönem başlar; bu dönemde, düşünce ve sanat, kilisenin hizmetinde olduğu sürece hayat hakkı bulabilir. Antikite sanatı, Budizm ve Maniheizm yoluyla Asya'da da yayılır. Budist tapınakları, baştan sona resimler ve heykellerle doludur. Başlangıçta, Çin, Hint ve Türkler arasında da tasvir anlayışı oldukça gelişmiştir. Tek

tanrılı dinlerle birlikte resmin yasaklanması, İslam dünyasında tasavvufun da etkisiyle sanatın soyuta yönelmesine sebep olur. Buna karşılık eski anlayış bir süre daha etkisini devam ettirir. Hristiyanlık kısa bir süre sonra resimle tekrar barışır (Sanatın Tarihi için bk. İpşiroğlu 1983).

Türk edebiyatı, VIII. asra kadar yazılı kayıtlardan yoksun sözlü kültüre dayalı olarak gelişir. Destanlar, ozanların kopuzlar eşliğinde söyledikleri *koşuklar*, ölülerin ardından söylenilen *sagu* ve *sav*lar (ata sözleri) bu döneme ait sözlü ürünleri oluştururlar. Hunlardan itibaren Türkler arasında, insan ve hayvan resmi gibi figüratif çalışmalar yaygınlaşır. Bilhassa, Maniheist ve Budist kültürün etkisi altına giren Uygur Türkleri arasında resim sanatı oldukça gelişmiştir. İslâmiyeti kabulle birlikte, Selçuklulardan itibaren tasvirden kaçış başlar ve XV. asırdan itibaren de resim yerini minyatüre bırakır. Sanat ve estetik anlayışı da, büyük ölçüde yeni din ve tasavvuf anlayışı etrafında şekillenir. Sanatkâr, geçici görünüşlerin ardındaki değişmeyen *mutlak hakikat*in peşine düşer. Bunun da kendini dış dünyadan soyutlayarak Hak'la bütünleşmekle gerçekleşeceğine inanır. Bu düşünce onları geçici olandan kalıcı olana, gerçek (reel)ten gerçeküstü (irreel)ye yöneltir; edebiyat da ferdî olandan ziyade bu yüce duyguların ifadesine hasredilir. Arap edebiyatında şekillenen bu estetik anlayışı, asıl gelişimini Fars edebiyatında göstermekle birlikte, ideal terkibini Osmanlı sahasında bulur. XVI. asırda klasikleşme sürecini tamamlayan bu edebiyat, XIX. asrın ortalarına kadar kendi içinde köklü bir değişikliğe uğramadan gelişmesini devam ettirir. Türk edebiyatı bu altı yüzyıllık dönemde, yetiştirdiği evrensel boyutta isimlerle, bir çok edebiyatın asırlar sonra geleceği estetik ve fikrî derinliğe ulaşır.

Asırlarca Hristiyanlığın belirlediği skolastik bir dünyada yaşayan Batı'da ise, XIV. yüzyıldan itibaren sistem sorgulanmaya başlar. Rönesans ve Reform hareketleriyle, yeni ve insan merkezli (hümanist) bir kültür ve medeniyet sentezine ulaşılır. Hümanizma ile birlikte, rasyonalizm, laisizm ve bireycilik gibi düşünceler önem kazanır. Bu sosyal ve kültürel zemin, XVIII. asırda Aydınlanma ve Sanayileşme Çağı'nı getirir. Bu olumlu gelişmelere karşılık mezhep çatışmalarının önü alınamaz. Halktaki istikrar arzusu mutlak monarşinin gelmesine sebep olur. Sosyal hayat merkezî otoritenin emrine girer. Sanat ve edebiyat, aristokratların ve mutlak monarşi ile güçlenen orta sınıfın salonlarında vücut bulur. Bu gelişmeler, Hümanizmin daha kuralcı bir devamı olan Klasizmi ortaya çıkarır.

Sanayileşmeyle birlikte, matbaa imkânlarının genişlemesi, sanatı belirli mahfillerin malı olmaktan çıkarır. Fransız İhtilali (1789)'nin sebep olduğu buhranlar, mezhep kavgaları ve cumhuriyetçi-kralcı çekişmeleri içinde bunalan insanlar; Klasizmin kuralcılığı, millîlikten uzak tavrı ve sun'îleşen dili ve üslubuna tepki duymaya başlarlar. Katı rasyonalizm, yerini duygu ve sezgiye bırakır. Bu sosyal ve kültürel ortam Romantizmin yeşermesi için uygun bir zemin olur.

XIX. asırdan itibaren aşırı idealizm ve lirizm tepki çekmeye başlar ve Romantizm, yerini antikiteden beri Batı sanatının önemli bir özelliği olan Realizm ile onun daha radikal hâli durumundaki Naturalizm ve Parnasizme bırakır. Batı sanatı, Hümanizm döneminden itibaren pozitivist düşünceye yaslanır. Elektrik ve buharın keşfiyle sanayileşmede büyük mesafelerin katedilmesi; orta sınıfın ekonomik gücünün artmasına ve insanlar arasında materyalist bir dünya görüşünün yaygınlaşmasına zemin hazırlar. Bilim alanındaki gelişmeler, objektiflik ve bilimselliği her şeyin ölçüsü hâline getirir. Realizmle birlikte sanat hayatı, gerçeğin ve güzelliğin emrine girer. Toplumun her katmanı, güzeli ve çirkiniyle bütün çıplaklığıyla tasvir edilir. Şövalyelerin aşk ve maceralarını anlatan romanslar, yerlerini realist romanlara bırakır. Toplumcu Gerçekçilik de bu temel üzerine yükselmekle birlikte, daha sonra Marksist ideolojinin emrine girer ve dış gerçek olduğu gibi değil olması gerektiği gibi aksettirilir.

Her şeyin akıl ve bilimle sınırlandırılması ve sanayileşmenin getirdiği sıkıntılar, insanları bunalımlara ve yeni arayışlara sürükler. Aklın her türlü bilgiye götüren tek kaynak olmadığı, gerçeğe sezgiyle varılabileceği düşüncesi yaygınlaşmaya başlar. Realizmin somut objektifliğine ve Romantizmin aşırı duygusallığına karşı çıkan Sembolistler, insan ve tabiatın sırlarını, bilinç altlarını sembollerle mısralara dökmeye, görünen gerçeğin ardındaki gerçeği sezdirmeye çalışırlar. Bu, mecaz, istiare gibi kalıplaşmış, önceden bilinen sembollerden farklı ikinci bir semboller sistemidir. Sembolistler gibi Empresyonistler (İzlenimciler) de, dış dünyayı objektif çizgileriyle değil insan üzerinde bıraktığı intibalar çerçevesinde yansıtmaya çalışırlar. Bilhassa resimde, geometrik kurallar üzerine kurulu perspektif terk edilerek, biçim ve renk, olması gerektiği gibi değil, ışığın çarpıcı etkileri altında tasvir edilir. Edebiyatta şekil ve kafiye kaygıları terk edilir. *Soyut* ve *Yeni Sanat* anlayışıyla da, sanat dış gerçekten koparılıp tamamıyla kendisine döndürülerek; Batı'da öteden beri hâkim olan *mimesis* (yansıtma) düşüncesi rafa kaldırılır ve Doğu sanatlarının yabancısı olmadığı yeni bir dönem başlar. Sanatkâr, varlıkların sundukları malzemeden hareketle kendisine özgü bir *gerçek* ortaya koyar. Şiirde, akıl ve mantık perspektifi reddedilerek, dilin tabii yapısı bozulur ve kelimelerin en uzak anlamlarıyla resimdeki üç boyut gerçekleştirilmeye çalışılır. Bu bir ölçüde, resimler ve geometrik dizilişlerle modern yaşamın renkli, sesli, hızlı ve karmaşık yapısının sanat eserlerine taşınmasıdır. I. ve II. Dünya Savaşı'nın insanların ruhunda açtığı derin yaralar, sanatçıları her şeye baş kaldırıp, her türlü edebî akıma karşı gelmeye yöneltir. Değer yargıları alt üst olan sanatkârlar, çıkışı bilinç altını engelsiz ve aracısız olarak aktarmakta bulurlar. Bilhassa şiirde kendini gösteren, Sürrealizm (Gerçeküstücülük), XX. asrın en uzun ömürlü ve yaygın sanat akımı olur (Batı edebiyatında edebî akımlar için bk. Göker 1982; Çetişli 2002).

Batıda Aydınlanma ile başlayan, Tanrı merkezli hayattan akıl ve bilim merkezli hayata geçişi ifade eden Moderniteye duyulan tepki, 1960'larda Post-Modern olarak nitelenen yeni bir akımın doğuşuna zemin hazırlar. Bu akım Modernite ile iç içe varlığını sürdürür. Bilgi ve teknolojinin insanı esir alması, sanayileşmenin hayatı tek düze kılması, mahallî ve millî değerlerin küreselleşme ve evrensel değerlerin hücumuna uğramasına duyulan tepkiler; alt kültürlere, kültürel çoğulculuğa, yerelliğe önem veren bir düşüncenin doğmasına zemin hazırlar. Geçmiş ile hâl arasındaki bağları koparmayan, gerçek ile gerçek dışının içi içe olduğu bir anlayış, sanat hayatında kendini göstermeye başlar.

Her alanda mensubu bulunduğu medeniyetin zirvelerini yakaladıktan sonra bir çözülme sürecine giren Osmanlılar, başta savunma alanında olmak üzere, bilim, kültür ve hayat tarzında Batı merkezli arayışlara yönelirler. XVIII. asırdan itibaren, eskilerin yanında yeni müesseselerin kurulması şeklinde gerçekleşen reform çalışmaları, klasik düzeni değiştirmeye, çöküşe doğru giden imparatorluğa hayat vermeye yetmez. II. Mahmud (1808-1839)'un tahta çıkmasından sonra ise köklü bir değişim sürecine gerilir. Bu tarihe kadar, Batı'dan etkileşim daha çok teknik unsurlarla sınırlı kalırken, bundan sonra idare, hukuk ve eğitim sisteminde hatta âdetlerde batıdan iktibaslar başlar. Öncelikle elçilikler, şehirler ve bilhassa yönetim kesiminde kendini gösteren bu değişim, yeni açılan eğitim kurumlarıyla devletten topluma doğru yayılır; 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla da batılılaşma devletin resmî programı hâline gelir.

Sanat hayatı bakımından da Batı'ya açılma 18. asırda başlar. Öncelikle mimaride görülen bu yönelişin akisleri, edebiyat, resim, musiki gibi diğer sanat dallarında XIX. asrın ikinci yarısından itibaren kendisini gösterir. Resimde, figür betimlemesi, derinlik, uzaklık, gölgeleme gibi batı resmine özgü teknikler uygulanmaya başlanırken; edebiyat, siyasi Tanzimat'ın üzerinden 20 yıl sonra Osmanlı klasizminden pozitivist düşünce ekseninde realizme doğu açılır ve I. Meşrutiyet (1876)'in ilanına kadar sosyal ağırlıklı olarak devam eder.

Osmanlılar, 1875'te ağır borç yükünün altından kalkamayarak hazinesinin iflas ettiğini ilan etmek zorunda kalırlar. Bir yıl sonra gelen Ruslar karşısındaki ağır yenilgi, bir bunalım döneminin başlamasına sebep olur. II. Abdülhamit, meşrutî rejimini sona erdirerek, sert tedbirlerle imparatorluğun çöküşünü geciktirmeye çalışır. Edebiyat da, oluşan bu karamsar tablo karşısında yeniden kendi iç dünyasına kapanır. Dilde halka iniş bir kenara bırakılarak, sanat ve estetiğin hizmetinde bir edebiyat anlayışına geçilir. Servet-i Funun topluluğunda simgeleşen bu yöneliş, şiirde romantik ve sembolist bir söylem olarak kendisini gösterirken; roman ve hikâyedeki realizme açılış natüralist tecrübelere kadar uzanır.

II. Abdülhamit, baskılar sonucu 1908'de II. Meşrutiyet'i ilan etmek zorunda kalır. Edebiyat, yeni rejimin getirdiği hürriyet ortamında, yeniden siyasi-sosyal konuların hücumuna uğrar. Bundan kaygı duyan Fecr-i Aticiler (1909-1912),

Servet-i Funun'un izinde bir sanat anlayışını benimserler. Bu geçici rahatlık ortamı, Trablusgarp ve Balkan Savaşlarında alınan mağlubiyetle bozulur. Çaresiz duruma düşen Osmanlılar için, I. Dünya Savaşı (1914) sonun başlangıcı olur. Bu dönem, Batıcılık, İslamcılık, Türkçülük gibi farklı idealler peşindeki aydınları, ortak, millî bir paydada buluşturur. Millî Edebiyat Döneminde, sanat ve estetiği ihmal etmeyen, asıl kaynağını halk şiirinden alan bir sanat anlayışı edebiyat dünyasına hâkim olur. İstanbul hükümetinden umudun kesen halk, Mustafa Kemal'in önderliğinde Anadolu'da millî mücadeleye girişir. Yönetim merkezinin, İstanbul'dan Anadolu'ya geçmesiyle edebiyat da her köşesiyle memleketi keşfe çıkar.

İstiklal Savaşı'ndan başarıyla çıkılmasından sonra, siyasi, toplumsal yapıda köklü değişiklikler gerçekleştirilir. Osmanlının trajedisine şahit olan ve genç Türkiye Cumhuriyetiyle bir uyanış içine giren sanatkârlar, eserleriyle, halkı içinde bulundukları yoksulluk, fakirlik ve cehaletten kurtarmaya çalışırlar. Memleket coğrafyasına ve halk şiirine açılış, bu dönemde de devam eder. Anadolu romantizmi zamanla yerini köy realizmine bırakır. Cumhuriyetin halkçılık ve köycülük ilkeleri içinde kendisini ifade imkânı bulan toplumcu gerçekçiler, eleştirel gerçekçilikten farklı olarak, sanatlarının ana eksenini insan, toplum ve üretim ilişkileri üzerine kurarlar.

Resimde, 1930'larda başlayan soyuta yöneliş, 1940'lardan sonra daha da ağırlık kazanır. Edebiyat hayatında ise, memleket edebiyatının sıradanlaşmasına, sosyal gerçekçiliğe oluşan tepkiler, estetik tavrı öne çıkaran öz şiir arayışlarının yeniden revaç bulmasına sebep olur. Garipçiler ise, 1940'larda her şeye karşı çıkarak özel şiir dilini reddeder ve günlük dile yönelirler. I. Yenicilerin her türlü estetik unsuru dışlayan bu yönelişine oluşan tepkilerle, II. Dünya Savaşı'nın getirdiği yoksulluk ortamı ve tek parti yönetiminden ve şehirleşmeden kaynaklanan sorunların birleşmesi; sanatkârları, bireyci, bilinç altını imgelerle kapalı bir dille ifade etmeye çalışan bir sanat anlayışına yöneltir. Geleneği tümüyle reddeden ve salt şiir anlayışını benimseyen II. Yeniciler, farklı cümle yapıları ve kelime kadroları ile bir taraftan da Post- Modernizmin kapısını aralarlar.

1960 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamında, siyasal sürecin çeşitlenmesi sanat hayatında da gecikmeden kendisini gösterir. Bir önceki dönemde gizlenen, kaynağını Marksist estetikten alan toplumcu gerçekçilik yeniden canlanır. Bunun karşısında, Milliyetçi/Millî romantik ve İslami söylem de edebiyat hayatında yer bulmaya ve yeni temsilcilerini yetiştirmeye başlar. 1970'lerden sonra sanayileşmenin öne çıkmasıyla köy romanlarının revaçtan düşmesi, yazarları şehirli insanın sorunlarını ve aydın problemlerini ele almaya yöneltir. 1980'lerden sonra başlayan yeni dönemde ise, dünyadaki gelişmelere paralel olarak ideolojik ağırlıklı edebiyat gücünü yitirir ve daha içe, daha insana dönük bir sanat anlayışı edebiyat dünyasına hâkim olur (Tanzimat'tan günümüze edebiyatın ana çizgileriyle gelişimi için bk. Korkmaz vd. 2004).

KAYNAKLAR

AYVAZOĞLU, Beşir (1989), *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul: Çağ Yay.

BOZKURT, Nejat (1995), *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul.

ÇOBANOĞLU, Özkul (2001), "Türk Mitolojisi", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., c.1, s.5-85.

ÇETİŞLİ, İsmail (2002), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Ankara: Akçağ Yay.

GÖKER, Cemil (1982), *Fransa'da Edebiyat Akımları*, Ankara: DTCF Yay.

HORATA, Osman (2002), "Zihniyet Çözülüşünden Edebî Çözülüşe: Lâle Devri'nden Tanzimat'a Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., c. 11: 573-592.

İSEN, Mustafa (2002), "Başlangıçtan XVIII.Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., c. 11: 532-572.

İPŞİROĞLU, Nazan – İPŞİROĞLU, Mazhar (1983), *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: Cem Yay.

KORKMAZ, R., H.Argunşah, A.İ.Kolcu, A.K. İslam, C. Gariper, O. Gündüz, T, Özcan (2004), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara: Grafiker Yay.

OKAY, Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Dergâh Yay.

ONG, Walter J. (1995), *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözün Teknolojileşmesi*, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yay.

POSPELOV, Gennady n. (1995), *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Evrensel Kültür Kit.

I. KAYNAKLAR

Osman Horata

Bilimsel çalışmaların üç temel aşamasını oluşturan *gözlem, analiz* ve *sentez*, edebiyat araştırmaları için de geçerli olan yöntemlerdir. Bunlardan önce ise *veri/malzeme toplama* ve *kaynak tarama* işlemi gelmektedir. Edebî metne sistemli bir şekilde yaklaşmak, öncelikle alanla ilgili temel kaynaklara vakıf olmayı gerektirmektedir. Eski edebiyat çalışmalarında *asıl malzeme* (orijinal metin)ye ulaşmak güçlüklerle dolu bir iştir. Bu güçlüklerin başında, dil, alfabe ve yazmaların kendisine özgü problemleri gelmektedir. Tarihi M.Ö. 3000 yıllarına kadar uzanan Türkler, bu uzun süreçte yaygın olarak Köktürk (Runik), Uygur, Brahmi, Mani, Soğd, Kiril, Arap ve Latin gibi birçok alfabe kullanmıştır. Matbaayı batılı ülkelere göre yaklaşık iki asırlık bir gecikmeyle kullanmaya başlayan Türkler, uzun süre "yazma kültürü"nün etkisi altında kalmış ve yazmalar etrafında son derece zengin bir gelenek oluşturmuştur. Bu sebeple, eski Türk edebiyatının kaynaklarına geçmeden önce, yazmalar ve yazmalarla ilgili terimler üzerinde ana hatlarıyla durulması gerekecektir.

* * *

Bir milletin en değerli varlıkları arasında yer alan yazmalar, sadece dil ve edebiyat çalışmaları için değil, tıptan musikiye bir çok bilim dalı için vazgeçilmez kaynaklardır. Matbaanın kullanılmaya başlanmasına kadar, *müellif* (yazar)i tarafından tek nüsha olarak yazılan ve *"hatt-ı zatî"* denilen eser daha sonra elle çoğaltılmıştır. Bunlara *yazma* (manuscript), kopya etmeye, suretini çıkartmaya *istinsah*, çoğaltma işini yapana da *müstensih* denilmiştir. Çoğaltma sırasında müstensihlerden kaynaklanan hatalar, tahribat ve eklemeler, *metin tenkidi* (edition critique / critical edition) adı verilen bir disiplinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Günümüzden geriye doğru uzandıkça daha da önem kazanan bu disiplinin ilgi alanı, son zamanlarda yakın dönemlerde yaşayan yazarların eserlerini de içine alacak şekilde genişlemiştir.

Yazma eserler sağdan sola doğru açılıp kapanırlar. Halk şairlerinin şiirlerinin bulunduğu *cönkler* ise uzunlamasına açılır ve bunlara *beyazî* veya *sığır dili* denir. El yazmaları, kâğıt, mürekkep, hat, tezhip, minyatür ve cilt gibi bir çok sanatın ortak ürünüdür. Bunların her biri farklı sanat dalları hâline gelmiş ve kendilerine has terminolojileri oluşmuştur (Bu konuda bk. Özen 1985; Özen 1998; Sinan 1987; Abdulkadiroğlu 1987:1-39).

Yazma sanatında, kullanılan malzemenin cinsi ve özelliği son derece önemlidir. Bu malzemelerin başında da kalem gelmektedir. Geçmiş çağlarda yazı,

*kamış kalem (kalem-i ney)*lerle yazılmış, bilhassa İran ve Irak'ta yetişen aşırı sert ve yumuşak olmayan kamışlar tercih edilmiştir. XIX. asırdan sonra ise, Endenozya'dan gelen içi dolu sert bir kamış özü olan *Cava Kalemi* bilhassa Kur'an yazımında kullanılmaya başlanmıştır. Son zamanlarda madenî uçlar yaygınlık kazanmakla birlikte, bunlarda kamış kalemdeki estetik sağlanamamıştır.

Kamışlar, yazmaya hazır hâle gelinceye kadar bir çok aşamadan geçirilmiştir. Önce içindeki *nâl* adı verilen nebati iplikleri çıkarılan kamışlar, daha sonra gübre içinde veya güneş altında kurumaya bırakılırdı. Üzerlerine sarılan ipliklerle kalem üzerinde desenler oluşturulurdu. Kurutulan kamışlar, buğum yerlerinin bir parmak altından *kalemtıraşla* kesilir, sonra da ucuna badem biçimi verilirdi. İstenilen kalınlıklarda kesilen bu kısma *kalem dili*, ağız kısmının çatlatılarak ikiye ayrılmasına ise *kalem şakkı* denirdi. Kalemlerin *naht* (yontma), *şakk* (yarma) ve *katt* (kesme) işlemleri, *makt*a adı verilen kemik veya fildişi bir plâka üzerinde yapılırdı. Yazma işi bitince temizlenen kalemler, *kalemdan* veya *kubur* (kalemlik) veya *divit* adıyla anılan hokkalı kalem mahfazalarında saklanırdı. Küçülüp kullanılmaz hâle gelen kalem, ya toprağa gömülür ya da yüksek bir dam üzerine atılır veya yakılırdı. Kalemlerin hazırlanmasında kullanılan kalemtıraşlar ise, çelikten yapılmış kesici bir kısımla, kesici kısmın iki katı boyunda olan kemik, öd ağacı vs.den yapılan sap kısmından oluşurdu.

Kâğıdın icadından evvel, insanlar yazı için çamur, ağaç ve taş gibi maddelerden yapılan levhalar kullanmışlardır. Kâğıt, M.S. 150 yıllarında Çin'de icat edilmiş, oradan Orta Asya ve Avrupa'ya geçmiştir. Doğu menşeli kâğıtlar daha çok Semerkant ve Hindistan'ın Devletabad şehirlerinde imâl edilmiştir. Kâğıtlar, *Haşebî* (odun kâğıdı), *Harirî* (ipekten yapılan kâğıt), *Dımışkî* (Şam kâğıdı), *Hind âbâdisi, Semarkandî, Alikurn*a gibi adlarla anılmıştır. Bunlar arasında en makbul olanları *Devletabadî* ve *Semerkant* (Buhara) kâğıtlarıdır. XV. asırdan itibaren ise İtalyan menşeli Avrupa kâğıtları da kullanılmaya başlanmıştır. Ligorna şehrinde imal edilen bu kâğıtların üzerindeki soğuk damlayla vurulmuş *"a.ligorna"* yazısı, zamanla tahrife uğrayarak *alikurn*a şeklini almıştır. XVII ve XVIII. yüzyıllarda ise, Yalova, Kâğıthane, Beykoz, İzmit ve Hamidiye kâğıt fabrikalarında kâğıt üretilmeye başlanmıştır. Kalem gibi kâğıt da bazı işlemlere tabi tutulmuştur. Önce gözü yormaması için boyanan kâğıtlar, yazının iyi ve uzun ömürlü olması, silintilerin belli olmaması için yumurta, nişasta gibi maddelerle *âhar* (cila)lanmış, sonra da pürüzlerinin giderilmesi ve âharın çatlamasını önlemek için *mühr*elenmiş yani ütülenmiştir. Bazı önemli yazma eserler için ise ceylan derisi kullanılmıştır.

Eskiden, bilhassa hat sanatında hiç solmayan is mürekkepleri tercih edilmiştir. Bunun yanında *sarı* (zırnık), *kırmızı* (lâl), *beyaz* (üstübeç) ve (zer) gibi renkli, son zamanlarda da Batı usulü mürekkepler kullanılmaya başlanmıştır. Yazıların düzgün olması, ibrişim cinsi iplikten yapılan *mıstar* (satırlık)la sağlanmıştır.

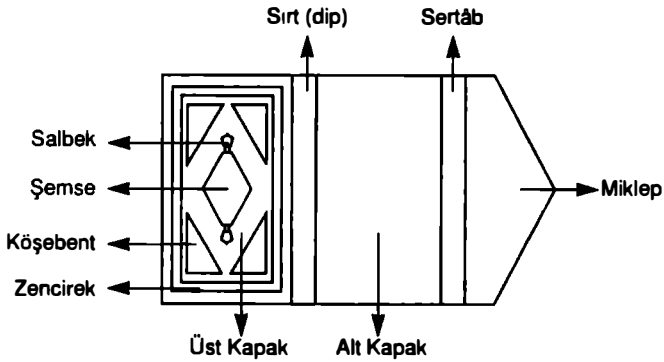
Hattatlar, yazılarını sedir veya minder üzerinde sağ dizlerini dikip, kaba kağıtların üst üste dizilmesiyle hazırlanan bir *yazı altlığı* (zîr-i meşke)nın üzerinde yazmışlardır.

Yazma eserler genellikle ciltlenmiştir. Klasik bir cilt, alt-üst kapak, daima düz ve yazısız olan *sırt* (dip), alt kapağa eklenen, kitap açıldığı zaman sol tarafta kalan ve kapandığında kitabın üst kısmını örten *sertâb* ve buna bağlı olup katlanarak üst kapakla kapak arasına giren ve okunan sayfa arasına giren *miklep* (karga)ten meydana gelir. Ciltler, birbirine iki renkli ibrişimle örülü *şiraze* ile bağlanır. Kitabın alt ve üst kapakları deriden veya birbirine yapıştırılmış kartonlardan yapılır. Keçi derisinden yapılan ciltlere *sahtiyan*, koyun derisinden yapılanlara da *meşin* denir. XVIII. yüzyıldan itibaren *lake/rugan, rokoko* gibi tekniklerle de ciltler yapılmıştır. Ciltlerin bezemeleri genellikle deri üstüne kabartma olarak yapılmış ve bazı kısımları yaldızla süslenmiştir. Kitapla cilt arasına genellikle *ebru kâğıt* yapıştırılmıştır. Ciltleri korumak için, bazen düz, bazen de ciltle aynı şekilde süslenmiş kitap mahfazaları yapılmıştır. Ciltlerin bilhassa üst kapakları *şemse* motifi ile süslenmiştir. Şemsenin alt ve üst taraflara doğru uzantılarına salbek, kapağın köşelerindeki üçgen biçimindeki süsleme alanlarına *köşebent*, bunları çerçeveleyen çizgilere *zencirek* ve *cedvel*, *zencirekle köşebent* arasına veya *sertap* üzerine, geniş bordür hâlinde konulan süslemeye ise su adı verilmiştir (bk. Şekil 1). Bazı yazmalar, boya ve altın tozu ile süslenmiştir. Bu işi yapana *müzehhip*, tezhipli esere de *müzehhep* denilmiştir.

Osmanlılarda okuma, Orta Çağ toplumlarında olduğu gibi bireysel bir faaliyet olmaktan ziyade; medrese, tekke, kıraathane ve konaklarda, şeyh, müderris, şair gibi bir kişi tarafından topluluğa okunmasıyla gerçekleştirilen sosyal bir olguydu. Bu faaliyet sırasında okuyan kimse bazen eser üzerine notlar veya şerhler yazardı. Yazmaların kenarlarına düşülen, bir metni açıklamak amacıyla yazılan bu tür notlara/eklemelere *hâşiye*, bunu yapana da *muhaşşî* deniyordu. Kitabı, konu bakımından tamamlayan ikinci esere *zeyl*, bir kitabın özetini ihtiva eden esere ise *telhis* adı verilir. Mektup ve yazma kitapların alt kısmına eklenen notlara *hâmiş*, bir eserin metnini açıklamak suretiyle yazılan eserlere şerh, şerh edenlere ise *şârih* denir.

Edebiyat araştırmalarında en önemli nüsha, yazarının elinden çıkmış orijinal yazma olmakla birlikte; *mukabele kaydı* (istinsah edilen nüsha ile aslının kontrol edilerek bu işin kitabın "zahriyye" ve "hatime"sine yazılması), *sima kaydı* (yazma eserlerde, müstensihlerin kopya ettikleri nüshaları kitabın müellifine okuduğuna dair kitap üzerine koydukları kayıt), *sahh/tashih kaydı* (okuma sırasında müellif tarafından yaptırılan tashihlerin yerlerini tayin için satırların yanına konan *sad* ve *ha* harfi), *te'liften ferag kaydı* (yazmanın müellife ait veya onun başkasına dikte ettirdiği nüsha olduğunu gösteren, müellifin eserini tamamladığına dair kayıt) olan yazmalar, müellif hattından sonraki en önemli nüshalardır. Metin tenkidinde de bunlara öncelik verilir.

Yazmaların sonunda, bir yazma eseri el yazısıyla çoğaltan kişinin bu işi yaptığına dair ve işin yapıldığı tarihi veren *temmet* başlığı altında *istinsah* kaydı bulunur. *Te'lifden ferag* ve *istinsah kayıtları* genellikle *ketebe kaydı* başlığı altında verilir. Burada yazan kişinin adı ve eserin yazılış tarihi bulunur. Yazmaların cilt kapaklarının içi *(zahriyye)*ne ise, tayin, azil, evlilik ve kitabın mâl edildiğini gösteren *temellük kaydı* gibi bazı önemli notlar düşülür. Yazmaların ilk sayfalarında, çoğu kez tezhipli bir şekilde besmele ile kitabın adı veya şöhreti (yaygın adı) yazılan *serlevha/mihrabiyye* veya *başlık* bulunur. Sayfalarda yazıların etrafını çevreleyen çizgilere *cetvel*, sayfayı özetleyen kısma ise *matlab* denir. Yazmaların başlıklarına *iklil*, bölümlerin başındaki konuyu belirten cümlelere ise *ser-levha* veya *başlık* adı verilir. Yazılar daha çok *nesih, ta'lik* ve *sülüs* hattıyla yazılır. *Rik'a, divanî, celî divanî, reyhanî, kûfî, siyakat* yazılarına da rastlanır.



A. Edebî Eserler

Eski Türk edebiyatında, gerek şiir, gerekse *inşa* (sanatlı nesir) alanında çok sayıda tür olmakla birlikte; edebi eser deyince akla *divanlar* ve *mesneviler* gelmektedir. Divan şairi, çeşitli meclislerde okuduğu, bir vesileyle devlet büyüklerine sunduğu veya bir fırsatını bulup sunmak üzere bekleyen şiirlerini, önce *defter*lere kaydeder, sonra da yeterli seviyeye geldiğinde *divan* hâline getirdim. Gelenekte şairliğin temel şartı divan sahibi olmaktı. Bunun yanında, çetin ve zahmetli bir iş olan *mesnevi* yazmak, şairlere sanat dünyasında kudretlerini gösterme fırsatı veriyordu. Bu sebeple eskiler, divan sahibi olmayı *ev* yapmaya, mesnevi yazmayı ise *şehir* kurmaya benzetmişlerdir. Bir şair için varılabilecek son hedef ise, beş mesnevi yazarak *hamse* sahibi olmaktı. Bu hedefe ulaşabilenlerin sayısı ise birkaç şairle sınırlı kalmıştır (bk.Mesnevi).

1. Divanlar: Aslı Farsça olan, daha sonra Arapçaya ve oradan da diğer dillere geçen divan; kelime olarak, yazı ve insanla ilgili *topluluk* anlamına gelmektedir.

Bunun dışında, *kuyudat defteri, devlet işleri ile alâkalı encümen, arşiv, kanepe, herhangi bir mevzu üzerine tedvin edilmiş eser (Divanü Lügati't-Türk)* anlamlarında da kullanılmıştır. Arap edebiyatında, başlangıçta seçme şiirlerin toplandığı mecmua yani antoloji anlamında kullanılmış -Ebû Temmâm (ö.846)'ın kahramanlık şiirlerini topladığı *Dîvânü'l-Hamâsa*'sı gibi-, daha sonra anlam darlaşmasına uğrayarak, sadece bir şairin klasik nazım şekilleriyle yazdığı şiirlerini topladığı eserlerin adı olmuştur.

Şairler, divanlarını genellikle sanat hayatlarının olgunluk dönemlerinde tertip etmişlerdir. Daha sonra yazdıklarını ise, yeni nüshalara ilave etmişlerdir. Bazı şairler hayattayken şiirlerini bir araya getirme imkânı bulamamışlardır. Bunlardan bazılarının divanı arkadaşlarının gayretleriyle gün yüzüne çıkmıştır. Yarım kalmış veya klasik tertibe göre çok eksik olan divanlara ise *divançe* adı verilmiştir. Divan şairleri, birkaç istisna dışında hayatları boyunca sadece bir divan tertip etmişlerdir. Fars edebiyatında Molla Câmî, Çağatay sahasında Ali Şir Nevayî, Anadolu sahasında Gelibolulu Âlî, İzzet Molla, Nazîm gibi şairler ise, farklı dönemlerde yazdıkları şiirleri ayrı ayrı tertip etmişler ve her birine farklı isimler vermişlerdir. Keçecizade İzzet Molla'nın ilk şiirlerini *Bahar-ı Efkâr*, son yıllarında yazdıklarını ise *Hazan-ı Âsâr* adıyla toplaması gibi. Bunların dışında ad koyma geleneği yerleşmemiş, divanlar şairlerin mahlaslarıyla birlikte anılmıştır. *Fuzulî Divanı, Divan-ı Nedim* vs. gibi. Kemalpaşazade ve Kadı Burhaneddin gibi şairler ise divanlarında mahlas kullanmamışlardır. Bunlar şairlerin asıl adıyla anılmıştır. Edebiyatımızda kaleme alınmış en hacimli divan Edirneli Nazmî'ye aittir.

Eski Türk edebiyatında divan tertibi Arap geleneğine bağlıdır ve bu da türler gibi zaman içerisinde gelişerek klasikleşmiştir. Eldeki divan başlığını taşıyan ilk örneklere bakıldığında, belirli bir sistemin olmadığı görülmektedir. Şiirlerin karışık olarak dizilmesi, sadece gazellere nazım şekillerinden birkaçına yer verilmesi gibi hususlara, *divan* başlığını taşıyan ilk örneklerde rastlamak mümkündür. Anadolu sahasında yazılan ilk divanlarda da benzer bir durum vardır. Mevlâna ve Sultan Veled'in Farsça divanlarında, gazeller ve kasideler karışık olarak "huruf-ı heca" (kafiye ve rediflerinin son harfine göre) tertibiyle sıralanmıştır. Anadolu sahasında, bilinen en eski Türkçe divan olan Yunus'un eseri, gazellerden ve ilahîlerden oluşmuştur. Şiirlerinin çoğu da heceyle yazılmıştır. XI. yüzyıl şairleri Nesimî ve Kadı Burhaneddin Divanlarında da klasik divan tertibi oluşmuş değildir. Anadolu sahasında Ahmedî ve Şeyhî ile, XV. asrın ilk yarısından itibaren klasik divan tertibi yerleşmeye başlamıştır. Aynı asırda, Çağatay sahasında *Ali Şir Nevayî Divanı*'nda ise kasidelere yer verilmemiştir. Şekil mükemmelliğine büyük önem veren Fuzulî (ö.1566)'nin divanı, ideal, mürettep bir divan örneği olarak dikkati çeker.

Fuzulî Divanı'nda, manzum-mensur dibaceden sonra sırasıyla kaside şeklinde yazılmış tevhit, münacat, na't ve methiyeler, gazeller, musammatlar (terkib, terci-

bent, müseddes, muhammes, tahmis, murabba), mukatta'at ve rubaiyyat gelmektedir. Gerek gazeller gerekse rubaiyyat kısmı kafiye veya redif olan kelimelerin son harfine göre sıralanmıştır. Fuzulî Divanı'nda, Kanunî ve Ayas Paşa için yazılan terkib ve terci-bendin kasideler arasına alınması, kendisine ait musammatların ise gazellerden sonra konulması; nazım şekillerinin sıralanmasındaki belirleyici öğenin muhteva yani nazım türü olduğunu göstermektedir. Çünkü sonraki asırlarda da mesnevi, rubaî ve diğer nazım şekilleriyle yazılmış fakat içerik olarak tevhit, na't gibi özellikler taşıyan şiirler divanların başında yer almıştır.

Mürettep bir divan ortaya koyabilmek için, klasik nazım şekillerinin önemli bir kısmıyla, bilhassa her harfte (31 harf) kafiyeli gazeller yazmak gerekmekle birlikte; ikincisine bazı zaruretler sebebiyle genellikle uyulmamıştır. Edebiyatımızda, Nevayî ve Fuzulî dışında her harften kafiyeli gazel söyleme kuralına uyan şair yoktur. Birçok şair, sadece Fars ve Türk alfabelerinde kullanılan *pe, çim, je* harfleriyle biten gazeller yazmamışlardır. Ayrıca, *se, tı, ayın, gayın* gibi harflerde, kafiyede karşılaşılan güçlükler sebebiyle, genellikle gazel yazılmamıştır.

Divanlarda içeriğin dışında, şiirlerin sıralanmasında toplum hayatındaki değerler sistemi göz önünde bulundurulmuştur. Gazeller ise kafiye ve rediflerinin son harflerine göre "elifba" (alfabetik) olarak sıralanırlar. Rubaîlerde de, sayı bakımından fazla olduğunda bu sisteme uyulmuştur. Mevlâna ve Edirneli Nazmî gibi şairlerin divanlarında, kasideler de alfabetik olarak sıralanmıştır. Nazmî, ayrıca diğer hiç bir divanda görülmeyen bir uygulamaya yer vererek, her harfteki gazelleri de kendi aralarında aruz bahirlerine göre sıralamıştır. Musammatları da vezinlerini dikkate alarak gazellerin arasına koymuştur. Bunların yanında, divanların kaside gibi uzun şiirlerden başlayıp, kıt'a, müfret, beyit ve mısra gibi kısa şiirlerle bitmesi; tam olmamakla birlikte uzundan kısaya doğru bir dizilişin de göz önünde bulundurulduğunu göstermektedir. Fakat divanlarda istisnai durumlarla sık sık karşılaşılmaktadır. Bunlar, bilhassa eski edebiyatın kuruluş yıllarıyla ve çözülüş sürecine girdiği XVIII ve XIX. asırlarda yoğunlaşmaktadır.

Mürettep bir divan, uluhiyyet makamını temsil eden Allah'ı konu edinen tevhit ve münacat ile başlar ve Hz. Muhammed'le ilgili na'tlarla devam eder. Bazı divanlarda ise, ilk olarak şairin şiir ve şair anlayışı gibi hususlara temas ettiği *dîbace* (önsöz) kısmına yer verilmiştir. Na'tları, dört halife, din ve tarikat büyükleri hakkındaki kasideler takip eder. Şair, daha sonra dünyevî makamların zirvesindeki padişahtan başlamak üzere, sadrazam, şeyhülislam ve diğer devlet büyüklerinin methiyesine geçer. Buradaki şiirler kaside şeklinde yazılır. Bazı divanlarda ise, mesnevi, rubai, terci-bent gibi diğer nazım şekillerinde yazılmış, içerik olarak tevhid, na't, methiye türündeki şiirlere rastlanmaktadır. Fuzulî ve Nabî Divanlarında olduğu gibi.

Divanda, kasidelerden sonra devlet büyüklerinin doğum, düğün, ölüm tarihleriyle, çeşitli olaylar ve imar faaliyetleriyle ilgili düşürülen tarihler gelmektedir.

Tarihler genellikle kıt'a-ı kebîre (uzun kıt'a) şeklinde yazılmaktadır. Az da olsa kaside şeklinde yazılan tarihlere rastlanmaktadır. Bazı divanlarda ise, tarih kıt'aları da divanın sonundaki kısa kıt'aların arasına alınmıştır.

Divanın gazellerden önceki kısmında son olarak, şairin takdir ettiği meslektaşları için yazdığı tahmis, tesdis gibi şiirlerle müseddes, muaşşer gibi musammatlar yer alır. Burada, bazen mev'ize, müstezat, manzum mektup, arz-ı hâl vs. türünden şiirlere de yer verilir. Bazı divanlarda, bilhassa son dönemlerde yazılanlarda musammatlar gazellerden sonraya alınmıştır.

Genellikle, kendisi dışındaki kişilere dönük yazdığı yukarıdaki şiirlerden sonra, şair kendisine dönerek gazellere geçer. Gazeller, kafiye ve rediflerinin son harflerine göre alfabetik olarak (huruf-ı heca tertibi) sıralanır ve genellikle divanların en zengin kısmını oluştururlar. Nef'î gibi bazı şairlerde ise kasideler ağırlıklıdır.

Gazellerden sonra, son kısımda mukattaat (kıt'a, rubaî), ebyat (lügaz, muamma, matla, müfret), mesari (mısralar) bulunur. Bazı divanların sonunda küçük hacimli mesnevi şeklinde yazılmış hikâyelere yer verilir. Rubaîler sayı bakımından fazla olduğunda, bunda da gazellerde olduğu gibi alfabetik bir sıra izlenmektedir.

Yukarıda belirtildiği gibi gerek sıralamada, gerekse divanda yer verilen nazım şekilleri bakımından tam bir standart yoktur, sık sık istisnai durumlarla karşılaşılmaktadır. Nedim ve Bakî divanlarında tevhid, münacat gibi dini şiirlere yer verilmemesi gibi. Fakat Arap edebiyatından başlamak üzere bir divan tertip geleneği oluşmuş ve bu zaman içerisinde gelişerek klasikleşmiş, şairler de bu sisteme genellikle uymuşlardır.

2. Mesneviler: Kafiye bulmanın kolaylığı, duygu ve düşüncelerini kolayca ifade etmeye elverişliliği sebebiyle, uzun konularda, aşk hikâyeleri ve dinî-tasavvufi eserlerde, mesnevi şekli tercih edilmiştir. Manzum mesnevilerin yanında, dinî, kahramanlık ve aşk hikâyelerini mensur olarak anlatan mesneviler de vardır. Şairlerin mesnevi sayısı 5'e çıktığı takdirde buna *hamse* adı verilir. Aynı sayıda mensur veya manzum-mensur eserlerden oluşan külliyata da *hamse* denilmiştir (Mesnevi hakkında geniş bilgi için bk. *Nazım Şekilleri*).

3. Şiir Mecmuaları: Eski edebiyatımızda, şairlerin birbirlerine yazdıkları *nazire*leri (bir şairin şiirine aynı vezin ve kafiyede bir benzerinin yazılması) ve çeşitli meraklılarca toplanmış şiirleri bir arada toplayan antoloji mahiyetindeki mecmualara da rastlanmaktadır. Bunlar, devrin zevk anlayışını, şairlerin eğilimlerini ve birbirlerine bakış açılarını göstermesi bakımından son derece önemlidir. Şiir mecmuaları, bugün divanları kaybolup gitmiş veya divan tertip etme fırsatı bulamamış şairler için de tek kaynaktır.

Antoloji mahiyetindeki mecmuaların her kitaplıkta yüzlerce örneği vardır. Buna karşılık iyi ve titiz bir çalışma gerektiren nazire mecmularının sayısı ise birkaç örnekle sınırlıdır. Bilinen nazire mecmuaları şunlardır:

1. Ömer b. Mezîd, *Mecmu'atü'n-Nezair*: H.840/1437'de derlenmiş bu mecmuada, XV. asır ortasına kadar yetişmiş 84 şaire ait 397 şiir bulunmaktadır (Canpolat 1982).

2. Eğridirli Hacı Kemâl, *Camiü'n-Neza'ir*: H.918/1512-13'de derlenen mecmuada, 266 şaire ait, çoğunluğu gazelden oluşan 3140 şiir bulunmaktadır. Elde bulunan tek nüshası, Bayezıd Kütüphanesi, No.5782'de kayıtlıdır.

3. Edirneli Nazmî, *Mecma'ü'n-Nezayir*: H.930/1524'te tamamlanan bu hacimli mecmuada 357 şaire ait 5527 şiir bulunmaktadır. Şiirlerin 37'si murabba, diğerleri gazeldir. Mecmuanın 7 nüshası vardır.

4. *Pervane Bey Mecmuası*: H.968/1560'ta Pervane Bey tarafından derlenen eser, 641 varaktan oluşmaktadır. Tek nüshası, Topkapı Sarayı Müzesi Küt. Bağdat Ktp. 406'da kayıtlıdır.

Bunların dışında, yazarı ve derlenme yılı bilinmeyen diğer nazire mecmuaları şunlardır: *Mecmu'a-i Nezayir* (İÜ Küt.Ty.739), *Cami'ü'n-Neza'ir* (İÜ Küt. Ty.2955), *Mecmu'a-i Nezayir* (Mevlâna Müzesi Küt. 2546), *Mecmu'a-i Nezayir* (Süleymaniye Küt. Hüsnü Paşa 894.35), *Mecmu'a-i Nezayir* (Yapı Kredi Bankası Küt. 15913). Budinli Hisalî'nin XVII. asırda derlediği *Metali'ü'n-Nezair*'i ise, nazirelerin sadece matla beyitlerini içermektedir.

4. Mensur Eserler: Eski edebiyatımızda, nazma göre nesir geri planda kalmakla birlikte, dinî-ahlaki, ansiklopedik mahiyetteki eserlerden kahramanlık konulu eserlere kadar, her konuda çok sayıda mensur eser kaleme alınmıştır. XV. asra kadar yazılan mensur eserler, genellikle dinî-tasavvufî niteliklidir ve konuşma dili (sade nesir) özelliklerini taşırlar. Bu asırdan sonra sade anlatım yerini sanatlı/bedîî üsluba bırakır. Fakat halk tipi eserlerde sade nesir kullanılmaya devam etmiştir. Bu konuda Sinan Paşa'nın *Tazarru-nâme*'si bir dönüm noktasıdır. Bu üslup XVII. asırda Veysî, Nergisî gibi şairlerin elinde ifrat noktasına varır. Artık sanatlı nesrin dışında yazılan eserler küçümsenir, hatta edebiyattan sayılmaz. XIX. asırdan itibaren ise, klasik anlayışta taşların yerinden oynaması nazımdan önce nesirde gerçekleşir. Resmî yazışmalardan başlayarak sade, açık bir anlatım meziyet olarak görülmeye başlar ve nesir dili konuşma diline yaklaşma sürecine girer.

Mensur türler içinde akla ilk gelen örnekler, *münşeat mecmuaları*, tezkireler (bk. Kaynaklar) ve tarihlerdir. Münşeat mecmuaları, sanatkârane bir üslupla kaleme alınmış mektuplar ve çeşitli konularda yazılmış mensur yazılardan oluşurlar. Bu mecmualarda, çeşitli makam sahipleri için yazılacak yazıların başlıkları, makama uygun ibareleri ve örnek metinleri ihtiva eden eserler de yazılmıştır. Nevayî, Lami'î, Âlî, Nabî, Ragıb Paşa gibi birçok divan şairi mektuplarını bir mecmuada toplamışlardır. Bu tür mektuplar, şairlerin biyografileri ve kişiliğini aydınlatacak bilgileri içermesi açısından da önemlidir. Tarihler ise, devletin vak'anüvisleri ile diğer tarihçiler (müverrihler) tarafından kaleme alınan eserlerdir. Bunlar arasında da, edebî eserlerdeki sanatlı nesri aratmayacak örneklere rastlanmaktadır.

B. Edebiyat Bilgi ve Teorisiyle İlgili Eserler

Eski Türk edebiyatında, edebiyat bilgi ve teorisiyle ilgili konular, *belâgat, ülûm-ı edebiyye, ilmü'ş-şi'r, ilm-i inşa* gibi başlıklar altında ele alınmaktadır. Belâgat, bazı farklı tarafları olmakla birlikte Batı'daki *retorik* (rhetorique)in karşılığıdır. Başlangıçta, doğru ve güzel konuşmanın kurallarını ortaya koymak amacıyla eski Yunan'da doğan bu bilim dalı, Batı'da XVIII. asırdan itibaren büyük bir gelişim göstermiştir. Türk edebiyatında ise, belagatle ilgili eserlerin kaynağı Arap edebiyatına dayanmaktadır. Diğer türlerden farklı olarak Fars edebiyatının bu konuda fazla etkisi olmamıştır. Arap edebiyatında belagat, başlangıçta Kur'ân-ı Kerim'in dilini daha iyi anlayabilmek amacıyla doğmuş, X. yüzyıla kadar dil, edebiyat, edebî tenkit, tefsir ve kelâm ile birlikte gelişmiş; bu asırdan itibaren bağımsız bir bilim dalı hâline gelerek en önemli temsilcilerini yetiştirmeye başlamıştır. Abdulkâhir el-Cürcânî (ö.1078)'nin *Esrâru'l-Belâga* ve *Delâ'ilü'l-İ'câz*; Sekkâkî (ö.1229)'nin *Miftahü'l-Ulûm'u*, belagat ilminin klasikleşmesini sağlayan, daha sonraki kitaplara kaynaklık etmiş türünün en önemli eserleridir. XIV. asırdan XIX. asra kadar yazılan eserler, Sekkâkî'nin eserine yazılan şerhler, bu şerhlerin özeti ve haşiyesi niteliğindedir. Kazvînî (ö.1338)'nin, *Miftâhu'l-Ulûm* (Sekkâkî)'un belagatle ilgili kısmının özeti ve şerhi olan *Telhîsü'l-Miftâh*'ı; Teftazânî (ö.1390)'nin buna dayanarak hazırladığı *El-Mutavvel ala't- Telhîs ve Muhtasaru'l-Mutavvel*'i, asırlarca Osmanlı medreselerinde temel kaynak olarak okutulmuştur. *Mutavvel*, Tanzimat döneminde Abdünnafi Efendi tarafından da Türkçeye çevrilmiştir (1289,1290).

Belagat, sözün *fasih* (ses ve anlam kusurlarından uzak) olmak kaydıyla, yer ve zamana uygun olması; diğer bir deyişle bir fikrin yerinde ve zamanında en doğru ve etkili bir dille ifadesi anlamında kullanılmaktadır. Belagat, *meanî* (sözün hâlin gereğine uygun olması), *beyân* (sözü açık bir şekilde ifade etme) ve *bedî* (sözün güzelleştirilmesi, süslenmesi) olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Edebî eserin usûl ve kaidelerinin dışında, edebiyatın nasıl olması gerektiğiyle ilgili nazari konular, eski belâgat kitaplarında ele alınmamaktadır. Zaten, genellikle sanatkâr önden gitmiş, kuram kitapları donmuş olan bir şeyi tespit etmişlerdir.

Osmanlı döneminde bu alanda kaleme alınan eserler, daha çok Arapça belagat kitaplarının basit bir tercümesi niteliğindedir. Anadolu sahasında, Ahmedî'nin XIV. asırda Farsça olarak yazdığı aruzla ilgili birkaç küçük eseri bir kenara bırakılırsa, bu konudaki ilk Türkçe örnekler XVI. asırda kaleme alınmıştır. Bunlardan Şeyh Ahmed el-Bardahî el-Âmidî'nin *Kitabü Câmi'-i Enva'ü'l-Edebi'l-Farisî* adlı eseri, 907/1502'de yazılmış, aruz,edebî sanatlar, teşbihler ve bazı edebî terimleri içeren küçük bir risaledir. Aynı asırda yazılan (956/1549), Muslihiddin Mustafa Sürurî'in *Bahrü'l-Ma'ârif*'i, şiir ıstılahları, aruz, kafiye, nazım-nesir münasebeti ve teşbihler üzerinde duran bir eserdir. Aynı şekilde XVI. yüzyılda yazılan Mu'idî'nin *Miftahü't-Teşbih*'i de, sevgiliyle ilgili benzetme unsurlarını içeren küçük bir eser-

dir. Bunlardan sonra kaleme alınan eserler 18. asra aittir. Müstakimzade Şeyh Süleyman Sadeddin Efendi'nin *Istılahâtu'ş-Şi'riyye*'si, şiir ıstılahlarıyla ilgili kısa açıklamaları içeren eksik bir eserdir. İsmail Hakkı Ankaravî'nin, Mevlevî dervişlere şiir ve inşa ile ilgili bilgi vermek amacıyla kaleme aldığı *Miftâhü'l-Belâga ve Mısbâhu'l- Fesaha*'sı, Osmanlı sahasında yazılan belagatle ilgili ilk önemli eserdir. Tanzimat'tan sonra ise bilhassa okullarda okutulmak amacıyla kaleme alınan belagatle ilgili eserlerin sayısı oldukça artmıştır. Bu eserlerde, bir taraftan eski belagat anlayışı devam ettirilirken, bir taraftan da Batı retoriğine yöneliş başlamıştır. Cumhuriyete kadar yazılan bu tür eserlerin sayısı 80'i bulmaktadır. Bunların içinde çeşitli yönleriyle dikkati çeken eserler şunlardır: (Bu konuda geniş bilgi için bk. Yetiş 1992:367-406; Yetiş 1996).

1. İsmail Ankaravî, *Miftâhü'l-Belâga ve Mısbâhu'l- Fesâha*, İstanbul 1284/1867, 218 s.: Fesahat ve meani gibi belagatin ana konularını dışarıda bırakmakla birlikte, Osmanlı sahasında bu alanda yazılan ilk önemli eserdir. Eser, inşa sanatına ait bilgileri de içermesi bakımından alışılmış belagat kitaplarından ayrılmaktadır.

2. Mehmed Nüzhet, *Mugni'l-Küttâb*, İstanbul 1286/1869, 466 s.: İnşa ve kitabet alanındaki boşluğu doldurmak üzere kaleme alınan bu eserde, kitabet sanatında uyulması gereken usuller ele alınmış ve bunlarla ilgili örnekler konulmuştur. Nüzhet de, Ankaravî gibi belagati nesri de içine alacak şekilde ele almaktadır. Ona göre, inşâ da ayrı bir ilim kabul edilmeli veya belagate dahil edilmelidir.

3. Ahmed Hamdî, *Teshîlü'l-Aruz ve'l-Kavâfi ve'l-Bedâyi'*, İstanbul 1288-89/1872: Aruz, kafiye ve bilhassa edebî sanatlarla ilgili zengin bilgiler içeren telif bir eserdir.

4. Süleyman Paşa, *Mebâni'l-İnşâ*, c.1-2, İstanbul 1288-89/1871-72.,272+290 s.: Arap, Fars belâgat kitaplarının yanında, Fransızca retorik kitaplarından da yararlanan ilk eserdir. Edebiyat bilgilerini de içine alan, Türkçe örnekler bakımından zengin bir eserdir.

5. Ahmed Cevdet Paşa, *Belâgat-i Osmaniyye*, İstanbul 1298-99/1881-82, 204 s.: Devrinde geniş bir yankı bulan bu eser tam bir belagat kitabıdır. Yazar, açıklamaları ve örnekleri Türkçeden vererek, Türk dilinin belagatini ortaya koymaya çalışmıştır (Karabey ve Atalay 2000).

6. Recaizade Mahmud Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyat*, İstanbul 1299/1882, 397 s.: Klasik belagat kitaplarından farklı, batılı anlamda ilk retorik kitabı olarak kaleme alınan bu eser, Türk edebiyatında bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Yazar, belagat konularına bile yeni bir bakış açısı getirmiş ve ilk defa üslup konusunu geniş bir şekilde ele almıştır. Onun bu konudaki kaynağı Fransızca retorik kitaplarıdır.

7. Muallim Naci, *Istılahât-ı Edebiyye*, İstanbul 1307/1890, 280 s.; İstanbul 1314, 280 s.: Edebiyat lügati şeklinde hazırlanmış bir belagat kitabıdır. Nazım

şekilleri ve belagatin bazı konuları ele alınmış, beyan ve meani eserin dışında bırakılmıştır. Klasik edebiyatın en iyi nazariyat kitaplarından biri olarak kabul edilen bu eser, konuların tenkidî bir gözle değerlendirilmesi bakımından dikkati çekmektedir (Saraç 1996).

8. Mehmed Rıfat, *Mecami'ü'l-Edeb*, İstanbul 1308/1891, 936 s.: Bu sahada yazılmış en hacimli eserdir. Belagatin yanında, aruz, kafiye, kitabet, hitabet gibi konular üzerinde de durulmuştur. Yazar, klasik belagate bağlı kalmakla birlikte, bazı bölümlerde batı retoriğine açılmıştır.

9. Menemenlizade Tahir, *Osmanlı Edebiyatı*, İstanbul 1310/1897, 234 s.: Bilhassa edebiyat kavramı üzerinde verdiği geniş bilgi ve R. Ekrem ve onun kaynaklarını tenkitleriyle dikkati çeker.

10. Reşid, *Nazariyyat-ı Edebiyye*, 2 cilt, İstanbul 1328, 291+179 s.: Daha çok kurallardan ziyade teoriye önem veren bir eserdir. Klasik belagatin konuları işlenmekle birlikte, onlara değişik, yeni anlamlar verilmiş ve daha önceki kitaplarda yer almayan yeni konular ele alınmıştır.

11. Şehabettin Süleyman, *Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat*, İstanbul 1329, 395 s.: Reşid'le birlikte başlayan yeni anlayış doğrultusunda kaleme alınan eserde, belagatin ana konularıyla ilgili hiç bir başlığa yer verilmez. Kurallardan ziyade teori ağırlıklıdır. Yazarın kaynakları, belagat kitaplarından ziyade Fransızca sanat ve estetik kitaplarıdır. Eser, sanat ve edebiyatla ilgili bir girişle başlar, sonra üslup üzerinde geniş bir şekilde durur. Edebî sanatları tamamen farklı bir anlayışla ele alır.

Cumhuriyet döneminde bu tür eserlerin sayısında bir düşüş yaşanır. Daha çok nazım şekilleri ve vezinler gibi edebî bilgileri içeren eserler kaleme alınmakla birlikte, konuyu Batılı estetik anlayışları çerçevesinde ele alan çalışmalara da rastlanmaktadır. Ömer Faruk Akün'ün "Divan Edebiyatı" (T. Diyanet Vakfı, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul 1994, c. 9: 389-425) maddesi, Cihan Okuyucu'nun "Klasik Edebiyat: Türk Kültürü İçindeki Yeri, Kaynakları, Oluşumu, Sanat ve Estetik Anlayışı" (Türk Dünyası Edebiyat Tarihi, c. 4 Ankara 2004, s.210-303; yeni basım *Divan Edebiyatı Estetiği*, İstanbul 2004) başlıklı yazısı konuyu bu çerçevede ele alan önemli çalışmalardır. Daha çok bir eleştiri kitabı özelliği taşımakla birlikte, Walter G. Andrews'in *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* (çev.Tansel Günay, İstanbul 2000) adlı kitabı, gazeli estetik, sosyolojik, psikolojik bağlamı içinde ele alan önemli bir eserdir. Andrews'in, edebiyat bilgileriyle ilgili bilgiler içeren, *An Introduction to Ottoman Poetry* (Chicago 1976) adlı bir çalışmasını da burada zikretmekte yarar vardır.

Cumhuriyet döneminde yayımlanan klasik edebiyatla ilgili teorik ve edebî bilgileri içeren kitaplardan en önemlileri şunlardır:

1. M. Kaya BİLGEGİL, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri: I Belâgat*, Ankara 1980, Atatürk Ü., Yay., 362 s.: Eser, edebiyat kelimesinin dilimizdeki seyrinin ele alındığı

uzun bir girişle başlar. Belagat konusu, klasik anlayış doğrultusunda ele alınmakla birlikte, bazı konularda eskiden farklı bir anlayış benimsenmiştir. Ayrıca verilen örneklerle belagat güncelleştirilmeye çalışılmıştır.

2. Cem DİLÇİN, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yay., Ankara 1983, 531 s.: Divan, halk ve yeni Türk şiiriyle ilgili ölçü, uyak, nazım biçimleri, türler ve edebî sanatlar hakkında ana çizgileriyle bilgi veren, bir edebiyat bilgileri kitabıdır. Ele alınan konularla ilgili bolca örnek verilmiştir.

3. Halûk İPEKTEN, *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yay., İstanbul 1994, 340 s.: İlk baskısı, *Nazım Şekilleri* ve *Aruz* olarak iki farklı kitap hâlinde basılmıştır. Eser, nazım şekilleri ve aruzla ilgili teorik bilgiler ve örneklerden oluşmaktadır. Bilhassa vezinler ve nazım şekilleri hakkındaki istatistiksel bilgiler, eserin önemini arttırmaktadır. Ayrıca nazım şekillerinin tarihi gelişimi de ana hatlarıyla verilmiştir.

4. Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), *Türk Dili*, sayı:415-417, 1986: 718 s.: Cumhuriyet döneminde nazım şekilleriyle ilgili yayımlanmış en kapsamlı eserdir. *Türk Dili* dergisinin özel sayısı olarak hazırlanan bu çalışma, divan şiirinin poetik yapısıyla ilgili Mehmed Çavuşoğlu'nun bir yazısıyla başlar. Sonra, sırasıyla kaside, gazel, musammatlar ve mesneviler üzerinde durulur ve bunlarla ilgili örnekler verilir. Gazel şerhi örnekleri de ihtiva eden bu özel sayı, Çağatay şiiriyle ilgili kısımla sona erer.

5. Yekta Saraç, *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, İstanbul 2000, 282 s.; 3. basım, İstanbul 2004: Belagatle ilgili bilgileri ayrıntıdan uzak, anlaşılır bir şekilde sunmak amacıyla hazırlanmış bir kitaptır. Girişte, belagatin tarihçesi ve günümüz açısından önemi üzerinde durulmuştur. Eserde, belagatle ilgili temel kaynaklar esas alınmakla birlikte, yer yer klasik mantıktan da yararlanılmış ve belagat kitaplarındaki örnekleri aktarmanın kolaycılığına düşülmeden, konuların daha iyi kavranmasına yardımcı olacak örnekler bulmaya özen gösterilmiştir.

C. Biyografik Eserler

Tanınmış kişilerin hayat hikâyelerini ele alan biyografi türü, başlangıçta tarih kitapları içinde yer almış, zaman içinde gelişerek bağımsız bir tür hâline gelmiştir. Önce peygamber, evliya ve âlimlerin biyografileri etrafında oluşan bu tür, zamanla şair, hattat, hekim gibi diğer meslek gruplarını içine alacak şekilde genişlemiştir. *Tezkiretü'ş-şu'ara, tezkiretü'l-evliya, tezkiretü'l-hattatin* gibi. Fakat yaygın anlamda kullanım alanını şairler etrafında yazılan tezkirelerde bulmuştur.

Şairler etrafında yazılan tezkirelerin ilk örneği, Arap edebiyatında Muhammed b. Sallam el-Cumâhî (ö.865) tarafından *Tabakâtu'ş-Şu'arâ* adıyla verilmiş ve XII. Asırdan sonra Fars edebiyatına geçmiştir. Muhammed El-Avfî (ö.1232)'nin *Lübâbü'l-Elbâb* adlı eseri, Fars edebiyatında tezkire sayılabilecek ilk eser olarak kabul

edilmektedir. Bunu, Câmî (ö.1493)'nin *Baharistân*'ı takip etmiş, Devletşâh (ö.1486)'ın *Tezkiretü'ş-Şuarâ*'sı ile tezkirecilik geleneğine klasik bir hüviyet kazandırılmıştır. Bu tür de en olgun örneklerini Türkçede vermiştir. Edebiyatımızda, tezkire ilk olarak XV. yüzyılda Çağatay sahasında Ali Şir Nevayî tarafından yazılmıştır. Anadolu sahasında ise, ilk örneği Sehî Bey *(Heşt-Behişt)* tarafından verilmiştir. Latifî ve Âşık Çelebi'nin tezkireleri, bu türün en başarılı örnekleri olarak kabul edilmektedir.

Osmanlı döneminde, şuara tezkirelerinin dışında sadrazam, şeyhülislam, bilgin, şeyh vb. gibi mevki sahiplerine göre hazırlanmış biyografik eserler de kaleme alınmıştır. Bunlar arasında en önemlileri, Taşköprülüzade'nin bilgin ve şeyhlerin hayat hikâyelerinden bahseden *Şekaikü'n-Nu'maniye*'si ile onun çeviri ve zeyilleridir. Bilgin ve şeyh şairler için, bu kaynaklar da önem kazanmaktadır.

Tezkireler, diğer pek çok eser gibi, müellifin Allah ve Peygamber için duada bulunduğu, eserin yazılma macerasından bahsettiği bir dibace (önsöz) ile başlar ve hâtime ile sona erer. Eserin asıl çatısını biyografi kısmı oluşturur. Tezkirelerde genellikle hanedan mensupları ayrı bölümde ele alınmıştır. Biyografilerde, şairlerin doğum yeri, adı, lâkabı, eğitim durumu, meslek hayatı, ölümü, mezarı, edebî kişiliği üzerine değerlendirmeler vs. hususlar üzerinde durulmuş ve eserlerinden örnekler verilmiştir. Bu yapı bütün tezkirelerde korunmakla birlikte, Fatin tezkiresinde örnekler öne alınmıştır. XVI. asırda kaleme alınan tezkirelerde biyografik bilgiler uzun tutulmuştur. XVII. asırda biyografik bilgiler önceki asra göre kısalmış, XVIII. asırda ise tekrar uzamıştır. Faizî ile birlikte başlayan antoloji tipi tezkirelerde ise, sadece şairin adı, ölüm tarihi ve varsa eserlerinin adı verilmiştir. Şairlerin sıralanışında, ilk örneklerde tabaka sistemi esas alınırken, Lâtifî ile birlikte alfabetik sistem yerleşmiştir. Âşık Çelebi tezkiresinde ise, ebcet harfleri esas alınmıştır. Türk edebiyatındaki tezkireler yüzyıllarına göre şunlardır. Bunlardan önemli tezkireler hakkında bilgi verilmiş, diğerlerinin ise sadece isimleri ve yazılış tarihleri verilmiştir (Tezkireler hakkında geniş bilgi için bk. İpekten, İsen, Kılıç, Aksoyak, Eyduran 2002):

XV.Yüzyıl

1. Ali Şir Nevayî (ö.907/1501), *Mecâlisü'n-Nefâyis* (y.t. 903/1498): Türk edebiyatındaki tezkire türünün ilk örneği olan bu eser, Semerkant'ta Çağatay Türkçesiyle yazılmıştır. Tezkire, Câmî ve Devletşâh tezkireleri örnek alınarak, "meclis" olarak isimlendirilen sekiz tabakaya ayrılmış; her meclis de kendi içinde kronolojik sisteme göre düzenlenmiştir. Son *meclis* (bölüm) ise bütünüyle Sultan Hüseyin Baykara'ya ayrılmıştır. Eser, Herat, Horasan ve Azerbaycan'da yaşayan toplam 459 şairin biyografisini ihtiva etmektedir. Bu sebeple, tezkire Fars edebiyatı için de önemli bir kaynaktır. Bunlardan 46'sı Türk asıllı, Türkçe şiir söyleyen şairlerdir (Eraslan 2001).

XVI.Yüzyıl

1. Sehî Bey (ö. 955/1548-49), *Heşt-Behişt* (y.t. 945/1538): Anadolu sahasında yazılan ilk tezkiredir. Sehî, Nevayî'nin *Mecâlisü'n-Nefâyis*'ini örnek alarak tezkiresini 8 tabakaya ayırmış ve bunların her birine "behişt" (cennet) adını vermiştir. İlk tabakada, Muhibbî mahlasıyla şiir söyleyen dönemin padişahı Kanunî üzerinde durulmuş; daha sonra şair olan diğer padişah, şehzade, devlet adamları ile şairlerden bahsedilmiştir. Şairler de kendi içinde kronolojik bir tasnife tabi tutmuştur. Tezkirede toplam 243 şairin kısa biyografileri ve eserlerinden bir veya birkaç beyitlik örnekler vardır. Sehî, tezkiresinde konuşma diline yakın, özentiden, sanat kaygısından uzak bir dil kullanmıştır (Kut 1980).

2. Latifî (ö.990/1582), *Tezkire-i Latifî*, (y.t. 953/1546): Verilen bilgilerin doğruluğu, değerlendirmelerdeki isabeti ve dilinin sağlamlığıyla türünün en önemli örneklerinden biridir. Latifî, daha önceki tezkirelerden farklı olarak şairlerin sıralanmasında alfabetik sistemi esas almış ve sonraki tezkirelerde de bu usûl takip edilmiştir. Latifî'ye Âşık Çelebi tarafından tavsiye edilen bu sistem, daha önce bazı Arap kaynaklarında da kullanılmıştır. Tezkire, üç bölümden oluşmakta ve II.Murad (ö. 1451) döneminden eserin yazıldığı tarihe kadarki 334 şairi içine almaktadır. İlk fasıl, şeyhler, ikinci fasıl sultanlar, üçüncü fasıl da şairlere ayrılmıştır (Canım 2000).

3. Ahdî (ö.1002/1593), *Gülşen-i Şu'arâ*.

4. Âşık Çelebi (ö.979/1572), *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ* (y.t.976/1568): En hacimlitezkirelerden biri olan *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*, müellifin şiirle ilgili görüşlerine yer verdiği bir giriş ve 427 şairi ihtiva eden biyografi kısmından oluşur. Âşık Çelebi, şairler hakkındaki bilgileri bizzat şairinden ya da onlara yakın kişilerden alarak geniş ve doğru bilgiler vermeye çalışmış; zaman zaman onların kişilikleriyle ilgili değerlendirmeler yapmıştır. Yer yer de, dönemin sosyal yapısı, gelenek ve göreneklerine dair tespitlerde bulunmuştur. Gerek bu özellikleri, gerekse Arapça, Farsça terkipler, Türkçe atasözü ve deyimlerle süslü secili/bediî üslûbu, onu türünün en önemli örneği hâline getirmiştir. Fakat tezkirede, ebcet harflerindeki sıralamanın esas alınması, tezkirenin kullanımını güçleştirmektedir. Âşık Çelebi, aslında alfabetik sistemi kullanmayı düşünmüş, ancak Latifî'nin daha erken davranması üzerine bu düşüncesinden vazgeçmiştir.

5. Kınalızade Hasan Çelebi (ö.1012/1604), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* (y.t.994/1585-86).

6. Beyanî (ö. 1006/1597-98), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* (y.t.1006/1597-98):

7. Gelibolulu Âlî (ö. 1600), *Künhü'l-Ahbâr*: Eser, aslında bir genel tarih kitabı olmakla birlikte, son kısmı bir tezkire özelliği göstermektedir (İsen 1994).

XVII. Yüzyıl

1. Sadıkî-i Kitabdar (ö.1018/1609 ?), *Mecma'u'l-Havâs* (y.t.1010/1602 ?): Çağatay Türkçesiyle yazılmış tezkirelerden ikincisidir.

2. Riyazî (ö.1054/1644), *Riyâzü'ş-Şu'arâ* (y.t. 1018/1609): Bu asırda yazılan en önemli tezkiredir. Bir mukaddime ve *"ravza"* adı verilen iki bölümden oluşmaktadır. Mukaddime, şiirli ilgili görüşler ve şairlerle ilgili tasnifle dikkati çeker. İlk ravzada 8 padişah ve ikinci ravzada ise Osmanlı coğrafyasında yetişmiş toplam 417 şair anlatılmaktadır. Şairlerin ölüm tarihlerinin verilmesine özel bir gayret sarf edilmiştir. Riyazî, şairleri belirlerken seçici davranmış; okuyucuyu usandırmamak için biyografik bilgiyi kısa tutarak örneklere ağırlık vermiştir. Sosyal konumu yüksek kişilerden bahsedilirken eserin dili ağırlaşmıştır.

3. Kafzade Faizî (ö. 1031/1621-22), *Zübdetü'l-Eş'âr* (y.t.1621).

4. Rıza (ö. 1082/1671), *Rıza Tezkiresi* (y.t. 1050/1640), İstanbul 1316.

5. Yümnî (ö.1662), *Tezkire* (y.t.1073/1662).

6. Seyrekzade Mehmed Asım (ö.1086/1675), *Zeyl-i Zübdeti'l-Eş'âr.*

7. Güftî (ö.1677), *Teşrîfâtü'ş-Şu'arâ*: Türk edebiyatındaki ilk manzum tezkiredir.

XVIII.Yüzyıl

1. Mucîb (ö. 1139/1727), *Tezkire-i Mucîb* (y.t.1122/1710):

2. Safayî (ö.1138/1726), *Nuhbetü'l-Âsâr min-Fevâ'idi'l-Eş'ar (Tezkire-i Şu'arâ)*, (y.t.1132/1720): Rıza tezkiresine zeyl olarak kaleme alınan tezkirede, 1640-1720 arasında yetişen 476 şairden bahsedilmektedir. Âşık Çelebi, Hasan Çelebi gibi tezkirecilere özenerek sanatlı bir dil kullanmıştır. Tezkirenin başında, devrin şair ve âlimlerince yazılan takrizler bulunmaktadır. Biyografik bilgilerin genişliği, sanatıyla ilgili değerlendirmelerdeki isabetiyle asrın önemli kaynaklarından biridir. Yazar örneklerin seçiminde de titiz davranmıştır.

3. Salim (ö.1156/1743), *Tezkire-i Sâlim (Tezkire-i Şu'arâ)* (y.t.1134/1722): Safayî ile birlikte, asrın önemli kaynaklarından olan tezkire, bir önsöz ve iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Sultan I. Ahmed'le Sultan Mustafa'dan; ikinci bölümde 1688-1722 arasında yaşamış 426 şairden bahsedilmiştir. Şairlerin hayatları hakkında geniş bilgi verilmiş, sanatları hakkında isabetli değerlendirmeler yapılmıştır. Fakat kendisi gibi ilmiye ve hattat sınıfından olanlara ağırlık vermesi eleştirilmiştir. Salim, Safayî'nin dilini basit bulmuş, onu aşabilmek için uzun tamlamalar ve secilerle yüklü oldukça sanatlı bir dil kullanmıştır.

4. İsmail Belîğ (ö.1142/1729), *Nuhbetü'l-Âsâr li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'âr* (y.t.1139/1727).

5. Ramiz (ö.1200/1784), *Âdâb-ı Zurafâ* (y.t.1198/1784).

7. Silahdarzâde Mehmed Emin (ö.?), *Tezkire-i Şu'arâ* (y.t.120/1790).

8. Safvet (ö.?), *Nuhbetü'l-Âsâr min-Fevâ'idi'l-Eş'âr* (y.t. 1197/1783)

9. Esrar Dede (ö.1796-97), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye* (y.t.1211/1797).

10. Enderunlu Âkif (ö.?), *Mir'ât-ı Şi'r* (y.t.1211/1797).

Bu tezkirelere ilave olarak, bu asırda kaleme alınan Mü'min-zâde Hasîb (ö. 1752)'in *Silkü'l-Le'âl-i Âl-i Osman; Ahmed Refî* (ö.1729)'nin *Enderunlu Şairler, Hattatlar ve Musıki Sanatkârları* (y.t.1131/1718) adlı eserleri de bazı bölümleri itibariyle tezkire özelliği göstermektedir. Hasîb'in 18000 beyitlik manzum tarihinde, hükümdarlardan bahsedilirken o devirde yetişen şairlerin biyografileri de verilmiştir (Coşkun 2002). Refî'nin eserinde de Enderun'da yetişen 18 şairden bahsedilmiştir.

XIX.Yüzyıl

1. Şefkat (ö.1826), *Tezkiretü'ş-Şu'arâ* (y.t.1229/1814).
2. Es'ad Efendi (ö. 1264/1848), *Bağçe-i Safâ-endûz* (1251/1835).
3. Arif Hikmet (ö.1859), *Tezkire* (y.t.1250/1834-35).
4. Fatîn (ö.1283/1866-67), *Hâtimetü'l-Eş'âr* (y.t.1250/1834).
5. Tevfik (ö.1859), *Mecmu'atü't-Terâcim* (y.t.1274/1859).
6. Mehmed Tevfik (ö.1311/1892), *Kafile-i Şu'arâ* (y.t.1873).
7. Şâir Hatibî (ö. ?) *Tezkire-i Şu'ara-yı Bağdad.*

XX.Yüzyıl

1. Ali Emirî (ö.1342/1924), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid* (İstanbul 1328/1910)

Tezkirecilik geleneğinin XX. yüzyıldaki örneği olan bu eserin dışında, klasik bir tezkire özelliği taşımamakla birlikte, bu geleneğin devamı doğrultusunda kitaplar yayımlanmaya devam etmiştir. Bunların belli başlıları şunlardır:

Mehmed Siraceddin (ö.?), *Mecmau'ş-Şu'arâ ve Tezkire-i Üdebâ* (İstanbul 1325/1907); İbnülemin Mahmud Kemal İnal (ö.1957), *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlü'ş-Şuarâ)* (İstanbul 1930-42; 2.bs.1970); Nail Tuman (ö.1958), *Tuhfe-i Nailî*, I-II (y.t.1949) (Eserin yazma nüshası için bk. Millî Küt.Yz. B.611); S.Nüzhet Ergun, *Türk Şairleri*, 3 cilt (İstanbul 1935).

Bu eserlere, Tanzimat'tan sonra bazı divan şairleriyle ilgili biyografik bilgi ile eserlerinden örnekler içeren şu eserler de ilave edilebilir: Recaizade Ekrem, *Kudemâ'dan Birkaç Şair*, İstanbul 1305, 60 s.; Muallim Naci, *Osmanlı Şairleri*, İstanbul 1307; Muallim Naci, *Esamî*, İstanbul 1307.

Faik Reşad (ö.1914)'ın, *Eslâf* (İstanbul 1312)'ı ise, Osmanlı dönemi bilgin ve şairlerinin biyografileri ve eserlerinden örnekleri içeren bir eserdir. Yazarın tezkire olarak nitelediği bu eser, *Hazine-i Fünun* mecmuasında çıkan yazılarının alfabetik bir tasnife tabi tutulmadan basılmış hâlidir.

Ç. Ansiklopediler

Bir milletin kültür hazinesi niteliğindeki ansiklopediler, ilim, kültür, sanat, teknik vs. gibi bütün bilim dalları veya belirli bir bölümüne ait konuları, sözlükler-

deki gibi kısa açıklamalarla yetinmeyip ayrıntılı bir şekilde ele alan eserlerdir. Çoğunlukla birden fazla yazar tarafından hazırlanan ansiklopediler, bilgiye kolaylıkla ulaşmayı sağlamak amacıyla alfabetik olarak düzenlenirler. Batıda, modern anlamda ansiklopedicilik XVII. yüzyılda başlamış ve XIX. asırdan itibaren büyük bir artış göstermiştir. Türk edebiyatında da, tezkireler, şekâyık ve zeyilleri gibi ansiklopedik nitelikli eserlerin uzun bir geçmişi olmakla birlikte; modern anlamda ansiklopedi geleneği XIX. asrın sonunda başlar. Bu konudaki ilk eser, Ali Suavî'nin *Kamusu'l- Ulûm ve'l-Maârif* adlı, fasiküller halinde çıkan ve "Atabeg" maddesinde kalan çalışmadır. Ahmed Rif'at Efendi'nin, yer, ülke adları, tarihi bilgiler ve biyografiler ihtiva eden *Lügat-i Tarihiyye ve Coğrafiyye* (İst.1882-82) adlı 7 ciltlik eseri, tamamlanmış ilk ansiklopedidir.

Cumhuriyet'ten önce yayımlanmış, eski Türk edebiyatı çalışmalarında sıklıkla başvurduğumuz, ansiklopedik nitelikli eserler şunlardır:

1. Şemseddin Sami, *Kamusu'l-A'lâm* , 6 cilt, İstanbul 1306-1316 /1889-1899), 4830 s.; 2.bs., Ankara 1996: Devrinde büyük bir takdirle karşılanan bu eser, tarihi ve mitolojik kişiler, kavimler, coğrafi yerler ile tanınmış şair, şeyh, bilgin gibi kişilerin biyografileri ve eserleri hakkında kısa bilgileri ihtiva etmektedir. Eser alfabetik olarak düzenlenmiştir.

2. Mehmed Süreyya, *Sicill-i Osmanî (Tezkire-i Meşahir-i Osmaniyye)*, 4 cilt, İstanbul 1308-1311 /1890-93: Osmanlı döneminde yetişen devlet adamları ve değişik mesleklerden yaklaşık 20000 kişinin kısa biyografilerini ihtiva eden bir eserdir.

3. Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, 3 cilt, İstanbul 1333-1342: Eser, şeyh, bilgin, şair, tarihçi vs. çeşitli mesleklerden 1691 müellifin biyografileri ve eserlerini ihtiva etmektedir.

Ülkemizde, modern anlamda ansiklopediler Cumhuriyet döneminde yayımlanmıştır. Bunlardan, eski Türk edebiyatı çalışmaları açısından önem arz eden ansiklopediler şunlardır:

1. *Encyclopaedia of Islam (EI)*, Leiden 1908-1938,IV+1(ek) cilt: Bu alanda yayımlanmış ilk ansiklopedidir. 1908'de, Hollanda'daki E.J.Brill Yayınevinde Almanca, Fransızca ve İngilizce olarak yayımlanmaya başlayan bu eser, başta Almanlar olmak üzere, Fransız, İngiliz, Hollandalı, İtalyan ve Rus müsteşriklerle Türk ve Arap bilginler tarafından hazırlanmıştır. Ansiklopedinin yeni baskısı İngilizce (EI2) ve Fransızca olarak Leiden'de yayımlanmıştır. Sahalarının uzmanlarınca yayımlanan önemli bir ansiklopedi olmakla birlikte, eser yeterince objektif olmaması, önemli maddelerin yokluğu ve verilen bilgilerin güncelliğini yitirmesi gibi eksiklikler taşımaktadır.

2. *İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1940-48, 13 cilt: *Encyclopaedia of Islam*'ın çevirisidir. Tercüme sırasında, bazı düzeltmeler ve ilaveler yapılmış, bazı mad-

deler de yeniden yazılmıştır. Sütun altlarına ince harflerle dizilmiş notlar ve metin sonuna köşeli parantez arasına konulan açıklamalar, tahrir heyeti tarafından ilave edilen kısımlardır. Asıl metinde bulunmayan maddeler ise zeyle bırakılmıştır. Madde başlıkları Türk telaffuzuna göre yeniden hazırlanmış, aynı maddelerin Arapça ve Farsça yazılışları için göndermede bulunulmuştur. 5 ve 12. ciltler ikişer ayrı cilt olarak yayımlanmıştır.

3. *Türk Ansiklopedisi*, MEB Yay., Ankara 1943-1986, 33 cilt: Genel ansiklopedi türünde Cumhuriyet döneminde yayımlanmış ilk eserdir. İlk dört cildi İnönü Ansiklopedisi olarak çıkmıştır. 43 yılda, bazı maddeler bırakılıp, bazıları da kısa yazılarak tamamlanabilmiştir.

4. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 1988: Gerek yabancı dilde, gerekse Türkçe olarak yayımlanan İslam Ansiklopedilerinde görülen eksiklikleri gidermek amacıyla, Türkiye Diyanet Vakfı tarafından yayımlanmaktadır. Bu eserde, konular ilmî ölçüler içinde kısa ve özlü olarak yazılmaya çalışılmış, Türk tarihi ile Türk kültür ve medeniyetine özel bir ağırlık verilmiş, dinî konular İslami açıdan ilmî ölçüler içinde incelenmeye çalışılmıştır. Madde sonlarına ayrıntılı bir bibliyografya verilmiştir. Ansiklopedide, Arap dili ve edebiyatı, dinler tarihi, Fars dili ve edebiyatı, fıkıh, hadis, ilimler tarihi, İslâm düşüncesi ve ahlâk, İslam sanatları, İslâm tarihi ve medeniyeti, tasavvuf, tefsir, Türk dili ve edebiyatı,Türk tarihi ve medeniyeti olmak üzere 15 bilim dalına ait tespit edilen maddeler ele alınmaktadır. Ansiklopedi henüz tamamlanmamıştır.

5. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Devirler, İsimler, Eserler,Terimler*, Dergâh Yay., İstanbul 1977-1990, 7 cilt: Türk dili ve edebiyatıyla ilgili isim, eser ve terimler hakkında ana çizgileriyle bilgiler veren önemli bir ansiklopedidir. Her madde farklı bilim adamlarınca hazırlanmıştır. Ansiklopediye, resimler, desenler ve örnek metinler yerleştirilmiştir.

6. *Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, I-II, YKY Yay., İstanbul 1999. Osmanlı kimliğine katkıda bulunan 2300 civarında padişah, sadrazam, şeyhülislam, âlim, şeyh, şair, hattat, bestekâr, nakkaş gibi şairlerin biyografilerini içermektedir. Kuşe kâğıda basılan eserde çok sayıda resme yer verilmiştir.

7. *Türk Dünyası Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, AKM Yay., Ankara 2000: Bütün Türk dünyasına ait edebiyat ve sanat adamlarının biyografilerini içeren bu eser, yurt içi ve dışından çok sayıda bilim adamının katılımıyla yayımlanmaktadır. Ansiklopedinin şu ana kadar 2 cildi yayımlanmıştır.

Bu temel kaynakların yanında, yüzeysel olarak eski Türk edebiyatıyla ilgili maddelere yer veren genel ve özel ansiklopedi türünde eserler de vardır. Bunlar arasında anılması gerekenler şunlardır: Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi* (11 cilt, 1946-1975); *Hayat Ansiklopedisi* (1961-1964, 6 cilt); *Meydan Larausse* (1969-1975, 12 cilt, +2 ek cilt); *Yeni Türk Ansiklopedisi* (Ötüken Neşr. 12 cilt, 1983-86); Atilla Özkırımlı, *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi* (4 cilt, 1982).

D. Kavram ve Terim Ansiklopedileri / Sözlükleri

Bu konuda yayımlanmış ilk eser Ömer Ferit Kam tarafından kaleme alınmıştır (*Âsâr-ı Edebiyye Tedkikatı*, İstanbul 1331-1332/1915-16). Eserin ikinci kısmında divanlarda geçen efsane, inanç, kavram ve mazmunlar hakkında bilgiler ve örnekler verilmiştir (Çeltik 2003). Cumhuriyetten sonra ise benser bir çalışma A. Sırrı Levend tarafından yayımlanmıştır (*Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*, 3. bs., İstanbul 1980). Sözlük olarak yayımlanan eserler ise şunlardır:

1. Tâhirü'l-Mevlevî (Tahir OLGUN), *Edebiyat Lügati*, Enderun Yay., İstanbul 1937; 2.bsk. İstanbul 1984.: Ansiklopedik lügat şeklinde hazırlanan bu eser, yazarın 1934 yılında başına getirildiği Edebiyat Lügati Komisyonu'ndaki çalışmalarına dayanmaktadır. Lügat, telifinden 40 yıl sonra bazı küçük değişiklerle K. Edib Kürkçüoğlu tarafından yayımlanmıştır. Bizzat, divanlar taranarak çıkarılan kelimeler ve kavramlar açıklanmış ve onlarla ilgili bolca örnek verilmiştir. Divan edebiyatının başlıca ıstılahları, kaynaklardaki bilgilere göre açıklanmaya çalışılmıştır. Belagat ve nazım şekilleri ve aruzla ilgili terimler hakkında da geniş bilgi verilmiştir. Yazarın bu konuda kaynağı da belagat kitaplarıdır. Daha sonra yayımlanan bazı ansiklopedilerde de eski edebiyatla ilgili kavram ve terimlere yer verilmekle birlikte; bu eser tamamıyla Türk edebiyatının bu dönemine hasredilmiştir.

2. M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1946- 1956, 3 cilt: Osmanlı tarihiyle ilgili kavramları ele alan hacimli bir çalışmadır. Eserde eski edebiyatla ilgili kavram ve terimlere de yer verilmiştir.

3. Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, (haz. Cemal Kurnaz), T. Diyanet Vakfı Yay., Ankara 1992, 500 s.: Klasik edebiyatın mazmunlarıyla ilgili yayımlanmış olan ilk eserdir. 1941'de tamamlanan eserin ilk iki fasikülü Millî Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlandıktan sonra, basımı durdurulmuş ve uzun bir aradan sonra tekrar yayımlanabilmiştir. Eserde, divanların taranmasıyla belirlenen 100 kadar "mazmun" açıklanmış ve bunlarla ilgili örnekler verilmiştir. Yazarın bu konudaki kaynakları, lügatler, şerh kitapları, tezkireler ve tarihlerdir. Eser, Veled Çelebi, Tahir Olgun ve Fuat Köprülü'nün tenkidinden geçmiştir.

4. İskender Pala, *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, KB Yay., Ankara 1989, 2 cilt: Divan şiiriyle ilgili, belli başlı divan ve mesneviler taranarak belirlenen, tabiat, coğrafya, kozmik âlem, insan, ilim, sanat dalları, adetler, gelenekler, tarihi-efsanevi kişiler, tasavvuf, kıssa, efsane, mitoloji, din vs. gibi konulara ait maddelerin açıklaması ve bunlarla ilgili örneklerden oluşan bir çalışmadır.

5. *Türk Dünyası Kavramlar ve Terimler Ansiklopedisi*, AKM Yay., Ankara 2002: Türk edebiyatıyla ilgili kavram ve terimleri, bütün Türk dünyası edebiyatlarını da içine alacak şekilde açıklamayı amaçlayan bir çalışmadır. Maddeler, yurt içi ve yurt dışından çok sayıda uzmanın katılımıyla hazırlanmaktadır. Şu ana kadar 3 cildi yayımlanmıştır.

E. Sözlükler

Bilindiği gibi, Türk sözlükçülüğünün tarihi Kaşgarlı Mahmud'un Araplara Türkçeyi öğretmek ve Türkçenin zenginliğini ortaya koyabilmek amacıyla 1074 yılında yazdığı *Dîvânü Lügâti't-Türk*'le başlar. 7500 kadar Türkçe kelimenin Arapça karşılığını içeren bu sözlükte, Türk lehçelerinin söz varlığı, örnek cümleler ve manzum parçalarla ortaya konulmuştur (Atalay 1939-1943). Kâşgarlı'nın eserinden sonra, XV. asırdan itibaren Arapça ve Farsçayı öğretmek amacıyla Arapça-Türkçe, Farsça-Türkçe sözlükler yazılmaya başlar ve bu gelenek XIX. asra kadar devam eder. Bunun dışında, Harezm-Kıpçak ve Çağatay sahasında da benzer amaçlarla Kıpçakça-Arapça, Çağatayca-Farsça sözlükler kaleme alınır. Bunların yanında, Avrupa'da yazılan, Türkçenin ses bilimi bakımından önem arz eden Latin harfli çok dilli sözlüklere de rastlanmaktadır (Sözlükler hakkında bk. Gökçe 1998; Kebikeç 1998).

Türk edebiyatında, bugünkü sözlükçülüğün ilk örneği sayılabilecek eser, Şeyhülislam Esad Efendi'nin Türkçeden Arapça ve Farsçaya bir sözlük olan *Lehcetü'l-Lügat* (İstanbul 1210/1796)'idir (Kırkkılıç 1999). Sözlük, hareke sistemine göre düzenlenmiş olup, 3700 civarında kelime ihtiva etmektedir. Tanzimat'tan sonra, Türk aydınlarının dil ve tarihlerine olan ilgilerinin artışına paralel olarak, Türkçe sözlüklerin sayısında da büyük bir artış olmuştur. Bunlar arasında en önemlileri, A.Vefik Paşa, Muallim Naci ve Şemseddin Samî'nin sözlükleridir. Bilhassa, Ş. Samî'nin *Kamus-ı Türkî*'si, Türk sözlükçülüğünün en gelişmiş ilk örneğidir. Bunlar arasında, eski Türk edebiyatı çalışmalarında sıklıkla kullanılan belli başlı sözlükler şunlardır:

Türkçe Sözlükler

1. Ahmed Vefik Paşa, *Lehçe-i Osmanî*, I-II, Tabhane-i Âmire, İstanbul 1293/1876, 1293 s.; 2. bs. (iki cilt birlikte), İstanbul 1306/1888-89: I.cilt Türkçe, II.cilt ise Osmanlı Türkçesinde sıkça kullanılan Arap, Fars ve batı dillerinden geçen kelimeleri ihtiva etmektedir. Kelimelerin sıralanmasında hareke sistemi esas alınmıştır. Yazarın, diğer sözlüklerde bulunmayan bir çok Türkçe kelimeye yer vermesi, devrinde eleştiri konusu olmuştur. Vefik Paşa'ya göre, Osmanlıca Türk dilinin bir lehçesidir ve onun esasını da Oğuz Türkçesi oluşturur. Bu sebeple eserine *Lehçe-i Osmanî* adını vermiştir.

2. Muallim Naci, *Lügat-i Naci*, İstanbul 1308/1891, 960 s.; 2.bs. Çağrı Yay., İstanbul 1987, 960 s.: "Fetva" maddesine kadar Naci tarafından yazılmış, onun ölümü üzerine notlarına dayanılarak Müstecabîzade İsmet tarafından tamamlanmıştır. İlk baskısında hareke sistemi esas alınmış, sonraki baskısında alfabetik sisteme geçilmiştir. Sözlükte, Arapça ve Farsça kelimelerin yazımında, orijinallerine değil Türkçedeki kullanımlarına bağlı kalınmıştır. Alıntı kelimelerin, ait oldukları dillerdeki anlamlarının yanında dilimizde kazandığı anlamları da veril-

miştir. Yazar, gerek duyduğu zaman örnek verme yoluna gitmiş, örnekleri de genellikle kendisi ve başka şairlere ait manzum parçalardan seçmiştir.

3. Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî*, c.I-II, İkdam Matb., İstanbul 1317-18/1899-1900, 1574 s.; 4.baskı (tıpkıbasım), Çağrı Yay., İstanbul 1992, c.1, 796 s.; c.II, 797-1574: Modern anlamda Türk sözlükçülüğünün temel taşlarından biri olan bu sözlük, bugün bile değerini korumaya devam etmektedir. Yazar, alfabetik (hurûf-ı hecâ) tertibi esas almış, harekelere dikkat etmemiştir. Bu yöntem, daha sonra yazılan sözlüklerde de benimsenmiştir. Sözlük, yazı dilinde kullanılan Arap, Fars ve Batı kaynaklı kelimelerle, daha önceki sözlüklerde halkın bildiği düşünülerek alınmayan Türkçe kelimelerden meydana gelmektedir. Bu hâliyle sözlük XIX. asır Türkçesinin söz varlığını ihtiva etmektedir. Yazar, Anadolu Türkleri arasında unutulmakla birlikte, Doğu Türkleri tarafından kullanılan kelimeleri de sözlüğüne almak istemiş, fakat tepkilerden çekinmesi sebebiyle bunları sınırlı tutmak zorunda kalmıştır. Sözlükte, kelimelerin kaynağı, dilbilgisindeki yeri, hangi bilgi dalına ait olduğu belirtilmiş, kelimeyle ilgili deyimlere ve örneklere yer verilmiştir. Samî, Vefik Paşa'dan farklı olarak Osmanlıca, Osmanlı dili, Çağatayca gibi kullanışlara karşı çıkar; Şark ve Garp Türkçesi terimlerini kullanır. Eserine de *Kamus-ı Türkî* adını verir. Ona göre, dilimizde kullanılan kelimeler, hangi dilden alınmış olursu olsun Türkçe sayılmalıdır.

4. Hüseyin Kâzım Kadri, Büyük *Türk Lügati, Türk Dillerinin İştikakı ve Edebî Lügatleri*, c.I, İstanbul 1927-28, 99+800 s.; c.II, İstanbul 1928, 982 s.; c.III, İstanbul 1943 s., 928 s.; c.IV, İstanbul 1945 s.: Cumhuriyet'ten hemen sonra yayımlanmaya başlayan bu sözlük, Türkçe ve yabancı kelimelerin yanında Türk lehçelerine ait sözcükleri de içermektedir. Yazar, eserini Türk dilinin tek bir kaynaktan türediğini göstermek amacıyla yazmıştır. Açıklamalarda, değişik şair ve yazarlardan örnekler verilmiştir. Madde başlarında köklerin esas alınması, Arapça köklerden türeyen kelimelerin madde başlarının altında verilmesi, eserden yararlanmayı güçleştirmektedir. Sözlüğün ilk iki cildi Arap harfleriyle, 3 ve 4. ciltleri Latin harfleriyle yayımlanmıştır.

5. Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara 1962; 3.bs. Ankara 1978: Yaklaşık 60000 civarında, Osmanlı Türkçesinde kullanılan Arapça ve Farsça kelimeden oluşmaktadır. Bu hâliyle Osmanlı Türkçesiyle ilgili yazılmış en hacimli sözlük olma özelliğini taşımaktadır. Eserin hazırlanmasında büyük ölçüde önceki sözlüklere bağlı kalınmıştır. Yazar, kelimelerin sadece anlamlarıyla yetinmeyip, terim anlamlarını da vermeye çalışmıştır. Bunun yanında, eski metinlerde geçen tarihî-efsanevî kişiler hakkında kısa bilgiler de vermiştir. Bu sebeple eserine ansiklopedik sözlük adını vermiştir. Madde başlarının yazılmasında Latin alfabesinin esas alınması, eski harfli yazılışların parantez içinde verilmesi, sözlükten yararlanmayı zorlaştırmaktadır.

Bu sözlüklere ilave olarak, Ebuzziya Tevfik'in *Lügat-i Ebu'z-Ziya* (c.I-II, İstanbul 1306-1308/1889-90, 752 s.); Ali Nazima ve Faik Reşad'ın *Mükemmel Osmanlı Lügati* (İstanbul 1319/1901¸ 999 s. (bk. Birinci vd. 2002); Ali Seydî'nin *Resimli Kamus-ı Osmanî* (c.I-III, İstanbul 1330/1911, 1332 s.) adlı eserleri, bir çok örneği arasında dikkati çeken sözlüklerdir. Bunlara, yazma hâlinde kalmakla birlikte Veled Çelebi'nin 12 ciltlik *Türkçeden Türkçeye Lügat* (TDK Küt. Yazma B.26) adlı sözlüğünü de eklemek gerekir. (M. Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*) Türk Dili Kurumu tarafından hazırlanan ağızların söz varlığını ortaya koyan 12 ciltlik *Derleme Sözlüğü*, (Ankara 1963-1982) ve XIII. asırdan XIX. yüzyıla kadar yazma ve basma eserlerin taranmasıyla hazırlanan *Tarama Sözlüğü*, Osmanlı Türkçesinin söz varlığını ortaya koyan tarihsel bir sözlüktür. Bunlar da eski Türk edebiyatı çalışmaları için son derece önemli kaynaklardır (bk. *Tarama Sözlüğü* (haz. Ö.Asım Aksoy- D.Dilçin, I-VI Sözlük 1963-1972; VII-VIII Ekler ve Dizin (1974-77)). Eser daha sonra tanıksız olarak tek cilt hâlinde yayımlanmıştır (Cem DİLÇİN, *Yeni Tarama Sözlüğü*, TDK Yay. Ankara 1983).

Kaynak Sözlükler

Türkçe sözlüklerin yanında, Arapça ve Farsça'dan Türkçeye veya çok dilli olarak yazılan sözlükler arasında, eski Türk edebiyatı çalışmalarında sıklıkla başvurulan temel kaynak sözlükler şunlardır:

1. Mütercim Ahmed Asım, *Kitab-ı Tıbyan-ı Nafi' der-Terceme-i Burhan-ı Kâtı'*, İstanbul 1214/1799, 683 s.; Bulak 1251/1835, 642 s.: Farsça sözlüklerin en tanınmışlarından biri olan Hüseyin bin Halef Tebrizî'nin sözlüğünün çevirisidir. Eser, tarihi, mitolojik ve coğrafî isimler ve kelimelerle ilgili verilen geniş bilgilerle dikkati çeker. Bu hâliyle ansiklopedik bir sözlük niteliği taşımaktadır Asım, eseri sadece çevirmekle yetinmemiş, Farsça kelimeleri, eserin başında belirttiği 30'u aşkın sözlükle karşılaştırmıştır. Eserin tertibinde de değişiklik yaparak hareke sistemini esas almıştır. Ayrıca, Farsça kelimelere Türkçe karşılıklar bulmaya çalışmış ve bu çabaları karşılığında III.Selim tarafından müderrislik payesiyle ödüllendirilmiştir (bk. Öztürk ve Örs 2000).

2. Mustafa Bin Şemseddin Ahterî, *Ahterî-i Kebîr*, (y.t.1546), İstanbul 1242/1826, 709 s.; 2.bs. İstanbul 1310/1892, 475 s.: Arapça sözlüklerden faydalanılarak 1546'da hazırlanmış Arapçadan Türkçeye bir lügattir. Alfabetik sisteme göre hazırlanan sözlükte 40000 kadar kelime vardır. Yazarın, açıklamalarda Afyon ve Kütahya yöresinin ağız özelliklerini yansıtması, eseri bu açıdan da önemli kılmaktadır.

3. Mütercim Asım, *El-Okyanûsü'l-Basît fi-Tercemeti'l-Kamusi'l-Muhît (Yahut Okyanus Tercümesi)*, c.I-III, İstanbul 1230-33/1814-17; 1305/1887: Firuzaba-

dî'nin Arapçadan Arapçaya sözlüğünün, Arapça -Türkçe olarak çevirisidir. Madde başlarında Arapça kelimelerin kökü esas alınmıştır. Asım, bu sözlüğünde de Arapça kelimelere halk ağzından Türkçe karşılıklar bulmaya çalışmıştır.

4. Hüseyin Remzi, *Ünsü'l-Lügat*, İstanbul 1305/1887, 120 s.: Türkçe-Arapça-Farsça-Fransızca olarak hazırlanmış çok dilli bir sözlüktür.

5. Franciscus a Mesgnien MENİNSKİ, *Lexicon Turcico-Arabico-Persicum*, I-V, Viennae 1680; tıpkıbasım, Simurg Yay., İstanbul 2000, VI. cilt: Meninski'nin, Polonya büyük elçisi olarak 1653 yılında İstanbul'da bulunduğu sıradaki çalışmalarına dayanan bu sözlük, Türkçeyle ilgili batıda yayımlanan çok dilli sözlüklerin ilk örneğidir. Son cilt gramerdir. Yeni baskıda 6.cilt olarak dizin eklenmiştir. Kelimelerin Latin harfleriyle de yazılması sebebiyle, Türkçe kelimelerde ünlülerin okunuşuna açıklık getirmektedir. Bu sebeple, aynı zamanda sözlük 17.asır Türkçesi için önemli bir kaynaktır.

6. S. James W. Redhouse, *Kitab-ı Ma'anî-i Lehce Li-Ceyms Redhaus El-İngilizî (A Turkish and English Lexicon, Shewing in English The Significations of the Turkish Terms)*, İstanbul 1890, 2224 s.; 2.bs. Çağrı Yay. İstanbul 1992, 2224 s.: Osmanlı Türkçesiyle ilgili batıda yayımlanmış en kapsamlı sözlüktür. Bu eser, daha sonra hazırlanan modern sözlüklerin de temelini oluşturmuştur. Osmanlı Türkçesine ait kelimelerin, önce Arap harfleriyle yazımı ve okunuşu, sonra da İngilizce karşılıkları verilmiştir. Yaklaşık 47000 kelime içermektedir.

Batıda yayımlanan sözlükler arasında, yukarıdakilerden başka Bianchi'nin *Dictionnaire Française-Turc* (I-II, Paris 1843); F.Steingass'ın *A Coprehensive Persian-English Dictionary* (Beyrut 1892, London 1930) adlı sözlüklerini de zikretmek gerekir. İlki Fransızca-Türkçe, ikincisi de Farsça-İngilizce olarak hazırlanmıştır. Bunların yanında, Cumhuriyet döneminde de, daha çok modern Farsçaya dönük Farsça-Türkçe sözlükler yayımlanmaya devam eder. Farsçadan Farsçaya bir ansiklopedik sözlük olmakla birlikte; Ali Ekber-i Dihhuda'nın *Luğatnâme* (Tehran 1323-1345) adlı sözlüğü, eski Türk edebiyatı araştırmaları için de önemli bir kaynak niteliğindedir. 50 ciltten meydana gelen bu eser, Fars dilinin en büyük sözlüğüdür. Sözlük, Fars edebiyatına ait eserlerin taranması sonucu belirlenen 200 000 temel kelimeyi ve bunların örnekli açıklamalarını ihtiva etmektedir.

Galat Sözlükleri

Dilimizde, *galat* (doğru şekilleri zamanla bozulan) sözcükleri kapsayan çok sayıda sözlük kaleme alınmıştır. Diğer sözlüklerde bulunamayan, ama metinlerde kullanılmakta olan bir çok kelimeyi bu eserlerde bulmak mümkündür. Bunlar içinde en hacimlilerinden biri Ali Seydî'ye aittir (*Defter-i Galatat*, İstanbul 1324/1906, 248 s.). Eser, 1500 kadar galat kelimenin asılları ve 700'e yakın ben-

zer ve eş anlamlı kelimenin farklarını içermektedir. Madde başları harekeli olarak yazılmış, kelimenin anlamı, varsa eş anlamlısı verilmiştir.

Bunun dışında, Hafid Efendi'nin *Ed-Dürerü'l-Müntehabâti'l-Menşûre Fi-Islâh-ı Galatâti'l-Meşhûre* (İstanbul 1221)'si; Mustafa İzzet'in, *Tashîhü'l-Galatât ve'l-Muharrefât fi'l-Esmâi ve'l-Lügat* (İstanbul 1302)'i, bu konuda yazılmış diğer örneklerdendir (Diğerleri için bk. Gökçe 1998) .

Manzum Sözlükler

Manzum sözlükler, bir taraftan öğrencilere ezber yoluyla yeni kelimeler öğretmek, bir taraftan da bazı gramer kuralları ve edebî bilgileri (vezin, edebî sanatlar vs.) vermek amacıyla kaleme alınmıştır. Bu konudaki eserlerin tarihi XV.asra kadar gitmekte ve sayısı 32'yi bulmaktadır. Bu sözlükler Arapça ve Farsçayı öğretmek amacıyla yazılmakla birlikte, Batı dilleriyle ilgili hazırlanmış manzum sözlüklere de rastlanmaktadır. Bosnalı Üskufî'nin 1635'te telif ettiği *Makbûl-i Arif Boşnakça-Türkçe Lügat*'i ile, Yusuf Halis Efendi'nin 1850'de yazdığı *Miftâh-ı Lisan* adlı Fransızca-Türkçe manzum sözlüğü gibi (Bunlar hakkında geniş bilgi için bk. Kartal 2001:3-4).

Manzum sözlükler arasında en tanınmışları, Sünbülzâde Vehbî (ö.1809-10) ve Şahidî İbrahim Dede (ö.1550)'ye aittir. Çok rağbet gören bu sözlükler bir çok defa basılmıştır. Manzum sözlükler genellikle mesnevi şeklinde yazılmıştır:

1. Şahidî İbrahim Dede, *Tuhfe-i Şâhidî*, İstanbul 1264/1848; 1284/1867: Beyit sayıları, 5-20 arasında değişen 27 kıt'adan oluşan bu sözlük, 921/1515'te yazılmıştır. Sözlük, Farsça kelimelerin vezne uygun bir şekilde nazm edilmesi sebebiyle, aruz öğretiminde de kullanılmıştır.

2. Sünbülzade Vehbî, *Tuhfe-i Vehbî*, İstanbul 1213/1798: Şahidî'nin eseri örnek alınarak yazılan Farsça-Türkçe sözlüktür. 93 beyitlik mukaddime ile 201 beyitlik sözlük kısmından oluşmaktadır. Vehbî'nin bu sözlüğü, nazımdaki başarısı, Farsça deyimler ve kelimelerin özel anlamlarına yer vermesi sebebiyle oldukça rağbet görmüş, kendisine çok sayıda şerh ve haşiye yazılmıştır (Külekçi ve Karabey 1990).

3. Sünbülzade Vehbî, *Nuhbe-i Vehbî*, İstanbul 1220/1805, 123 s.: Arapça-Türkçe manzum sözlüktür. Vehbî'nin bu eseri diğeri kadar rağbet görmemiştir.

F. Edebiyat Tarihleri

Edebiyat tarihi, edebî eserler, şahıslar ve akımları temel alarak edebiyatın tarihî gelişimini ortaya koyan bir bilim dalıdır. Bu tür eserler, ilk olarak XVIII. yüzyıl sonlarına doğru batıda yazılmaya başlar. Fransız François Granet'in 12 ciltlik *Edebî Eserler Üzerine Düşünceler* (1736-40) adlı çalışması, edebiyat tarihçiliğinin öncüsü sayılmıştır. Daha çok izlenimci bir yaklaşımı benimseyen ilk örnek-

lerden sonra, edebiyat tarihçiliğinde tarihî-sosyolojik bir yaklaşım tercih edilmiş ve bu anlayış uzun süre etkili olmuştur. XX. yüzyılda ise, gelişen tenkit anlayışlarıyla birlikte edebiyat tarihçiliği anlayışı da değişmiş; edebiyat hayatının şekillenmesinde etkili olan dış faktörlerden ziyade edebî eserin kendisini esas alan bir anlayış kabul görmüştür.

Türk edebiyatında, biyografik-antolojik mahiyetteki tezkireler bir kenara bırakıldığında, edebiyat tarihi sayılabilecek eserler Tanzimat'tan sonra görülür. Abdülhalim Memduh'un 1889'da yayımladığı *Târih-i Edebiyat-ı Osmaniye*'si, bizde edebiyat tarihi adını taşıyan ilk kitaptır. Eser, bazı divan şairleriyle, Tanzimat'tan sonra yetişen yazarlar hakkında kısa bir değerlendirme ve eserlerinden örnekleri ihtiva etmektedir. Köprülü ve Şehabettin Süleyman'ın birlikte kaleme aldıkları *Yeni Osmanlı Tarih-i Edebiyatı* (İstanbul 1332) ile birlikte, tarihî-sosyolojik yöntem yerleşmiş ve bu yaklaşım Cumhuriyet döneminde etkisini uzun süre devam ettirmiştir (Bu konuda bk. Tural 1986, Okay 1994, Okay 2006).

Tanzimat'tan sonra yayımlanan edebiyat tarihleri, genellikle darülfünun (üniversite) ve idadi (lise)lerdeki edebiyat tarihi dersleri çerçevesinde yazılmış, bugün için sadece bibliyografik bir değer ifade eden çalışmalardır. Bunlardan, eski Türk edebiyatıyla ilgili bölümlere yer veren bazı edebiyat tarihlerinin sadece isimlerini vermekle yetiniyoruz: Abdülhalim Memduh, *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*, İstanbul 1306, 134 s.; Faik Reşad, *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*, İstanbul 1327, 399 s.; Şehabettin Süleyman, *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*, İstanbul 1328, 378 s.; Ali Ekrem, *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*, İstanbul 1328; Köprülüzade Mehmed Fuad - Ş. Süleyman, *Yeni Osmanlı Tarih-i Edebiyatı*, İstanbul 1332, 392 s.; İ.Necmi Dilmen, *Tarih-i Edebiyat Dersleri*, İstanbul 1338, 327 s. Cumhuriyetten sonra da benzer nitelikli birkaç eser kaleme alınmıştır: S. Nüzhet Ergun, *Tanzimata Kadar Muhtasar Türk Edebiyatı Tarihi ve Numuneleri*, İstanbul 1931, 705 s. ; Hıfzı Tevfik Gönensay – Nihat Sami BANARLI, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1942, 2.bs., 252 s.; A. Sırrı Levend, *Edebiyat Tarihi Dersleri*, İstanbul 1932, c.1 (Tanzimat'a kadar), 470 s.

Edebiyat tarihi adını taşıyan eserlerin çoğu, biyografik ve bibliyografik malumata boğulmuş, örnek metinlerle yüklü eserlerdir. Bu bilgilerin de bir kısmı yeni araştırmalarla değerini kaybetmiş durumdadır. Mevcut edebiyat tarihleri içinde, tezkirecilik anlayışının ötesine geçebilen çalışmalar şunlardır. Burada, sadece eski Türk edebiyatıyla ilgili eserler söz konusu edilmiştir:

1. E.J.W. Gibb, *A History of Ottoman Poetry*, 5 vol., London, 1900-1907: Osmanlı dönemi Türk şiiri için yazılmış ilk edebiyat tarihidir. Eser, ele alınan şairlere ait şiirlerin İngilizce çevirilerini ihtiva etmesi sebebiyle, aynı zamanda antoloji niteliği de taşımaktadır. Gibb, modern edebiyat tarihçiliğinin gereklerinden olan dönemlere ayırma, şairleri sınıflandırma gibi yöntemlere başvurmuş ve şair-

lerle ilgili yerinde ve ayrıntılı değerlendirmelerde bulunmuştur. Fakat, verilen bilgiler sadece yazarın ulaşabildiği kaynaklarla sınırlı kalmıştır. Bunlar da bugün için eksik ve düzeltilmeye muhtaç birçok hususu barındırmaktadır. Yazarın, sınıflandırmalar ve Fars edebiyatının Türk edebiyatına etkisi konusunda yaklaşımları tartışmaya açık olmakla birlikte; eser önemli bir boşluğu doldurmuş ve uzun süre Türk edebiyatının Batı'da tanıtılmasında tek kaynak olarak kalmıştır (Mengi 2000: 209-227). Eserin ilk cildi Gibb tarafından yayımlanmış, diğer ciltler ölümünden sonra notlarına dayanarak Fars edebiyatı uzmanı Edward G. Browne tarafından tamamlanmıştır. Eser Türkçeye de çevrilmiştir (Çavuşoğlu 1999).

2. Köprülü Mehmed Fuad, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1926, 386 s.; 2.bs., Ötüken Yay., İstanbul 1980, 437 s.: Yazarın üniversitedeki edebiyat tarihi derslerine dayanan bu kitabı, Türkiye'deki edebiyat tarihçiliği çalışmalarına ilmî bir hüviyet kazandıran önemli bir eserdir. Köprülü, eserinde Taine ve Lanson tarafından sistemleştirilen tarihî-sosyolojik yöntemi benimsemiş; Türk edebiyatını ilk defa Azerî ve Çağatay lehçelerini de içine alacak şekilde ele almıştır. Yazarın bu yöntemi, daha sonraki edebiyat tarihlerinde de sürdürülmüştür. Fakat bu önemli çalışma XIV. asırda kalmıştır.

3. N.Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, I-II, Ankara 1977, 1369 s.: Destanlar devrinden Cumhuriyet döneminin ilk yıllarına kadar, diğer sahaları da kapsayacak şekilde Türk edebiyatının bütününü ele alan ilk çalışmadır. 1948'lerde fasiküller hâlinde yayımlanmaya başlayan bu eser de, yazarının ölümü üzerine yarım kalmış; Tevfik Fikret bahsinden sonraki kısım, notlarına dayanarak Nermin Suner Pekin tarafından tamamlanmıştır. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, akademik bir kaygı taşımamakla birlikte, Türk edebiyatının geniş kitlelere tanıtılmasında önemli katkılarda bulunmuş bir çalışmadır. Yüzyıl sistemine göre hazırlanan eser, bazı önemli isimlerin dışında biyografik ve bibliyografik bilgi ağırlıklı olup, bolca örnek metin ve resim içermektedir.

4. Ahmed Hamdi TANPINAR, *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1949; 4.bs. İstanbul 1976, 637 s.: Sadece XIX. asrı içine almakla birlikte, ülkemizde yayımlanan en önemli edebiyat tarihlerinden biridir. Tanpınar, bir taraftan tarihî-sosyolojik yöntem, bir taraftan da türlerin gelişimini esas alan bir yaklaşımı benimsemiş; sanatkâr kişiliğinin ve engin birikiminin etkisiyle yazarlar hakkında orijinal, geniş tahlillerde bulunmuştur. Bu, onun eserini benzerleri arasında farklı bir konuma yükseltmiştir. *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, "Garplılaşma Hareketine Umumi Bir Bakış"* başlıklı, tarihî-sosyolojik arka planı içeren uzun bir girişle başlar. Daha sonra, XIX. asrın ilk yarısında nazım ve nesir ele alınır. İkinci kısımda ise, siyasi ve sosyo-kültürel hayatla ilgili bir değerlendirmeden sonra Tanzimat dönemi Türk edebiyatı incelenir.

5. *Büyük Türk Klâsikleri (Tarih-Antoloji-Ansiklopedi)*, I-XII, Ötüken-Söğüt Yay., İstanbul 1985-1989): Başlığından da anlaşılacağı üzere, tarih, edebiyat tarihi, antoloji, kavramlar sözlüğü gibi bir çok bilgiyi içeren bu eser, edebiyat tarihinden ziyade diğer yönleri ağır basan bir çalışmadır. Şu ana kadar 14 cildi yayımlanan eserin, eski Türk edebiyatıyla ilgili kısmı 8.ciltte bitmektedir. İslamiyet öncesinden günümüze kadar, diğer Türk sahalarını da kapsayacak şekilde, Türk tarihi ve edebiyatının gelişimini ele alan *Büyük Türk Klâsikleri*; Türk dil ve edebiyatının bin beş yüz yıllık macerasını en güzel verimleriyle sunma amacıyla hazırlanmıştır. Eserde, herhangi bir tasnife gidilmeksizin şahıslar ölüm tarihlerine göre kronolojik olarak sıralanmış, edebî kişilikle ilgili değerlendirmelerden ziyade biyografik malumata ağırlık verilmiştir. Örnek metinlerin günümüz Türkçesinde karşılıkları verilmiş, ayrıca her cildin sonunda terimler ve adlar sözlüğü ile metinlerde geçen kelimelerle ilgili bir sözlük eklenmiştir.

6. *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, AKM Yay., Ankara 2001-: Şu ana kadar 7 cildi yayınlanan bu eser, nüfusu 200 milyonu bulan Türk soylu halkların edebî servetinin tarihini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Türkiye ve diğer Türk sahalarından uzmanların katılımıyla hazırlanan çalışma, akademik bir yaklaşımla bu alandaki boşluğu doldurmak iddiasını taşımaktadır. Eserde, önce anonim sözlü edebiyat ele alınmıştır. İlk cilt, Türk mitolojisi ile destan geleneğini ihtiva etmekte; ikinci ve üçüncü ciltlerde diğer anonim türler ve ferdi sözlü edebiyat ele alınmaktadır.

7. Türk Edebiyatı Tarihi, 4 cilt, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 2006 [Editörler: Talât S. Halman (genel editör), Osman Horata (genel editör yardımcısı), Yakup Çelik, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz] :

Türk edebiyatının tarihsel gelişimini, türler ve problemler çerçevesinde, yeni bir yaklaşımla, ayrıntılardan uzak, analitik bir şekilde ele alan bu çalışma, Türk edebiyatının geniş coğrafyasında gezintiye çıkacak kültürel hayatın farklı kesimleri için önemli bir yol haritası ortaya koymaktadır. Eser, popüler niteliği baskın olan bazı çalışmalarla, belirli dönemlerle sınırlı bazı önemli edebiyat tarihleri bir tarafa bırakılırsa; Türk edebiyatının bütününü bilimsel bir yaklaşımla ele alan, "tamamlanmış" ilk çalışma olma niteliği taşımaktadır.

88 yazarın, 127 farklı çalışmayla katıldığı 2644 sayfalık bu çalışma, başlangıçtan İstanbul'un fethine, 1453'ten edebî anlamdaki Tanzimat'ın başlamasına, 1860'tan Cumhuriyet'in ilanına, 1923'ten XXI. yüzyıla olmak üzere dört cilde ayrılmıştır. Eserin kurgulanmasında, biçimi göz ardı etmeden, metni "bağlam"ı ve "bağlam"la ilişkisi içinde yorumlamayı amaçlayan "Yeni Tarihselcilik" esas alınmış; edebî olgu, tarihî, sosyal ve metinler arası ilişkiler bağlamı içinde yorumlanmaya çalışılmıştır. Eserin sonunda, Türk edebiyatıyla ilgili temel kaynakları bir arada veren "Genel Kaynakça" ile, "Türk Edebiyatı Kronolojisi", yazarları tanıtıcı

bilgileri içeren "Yazarlar-Editörler" kısmı ve eser ve yazar adlarından oluşan Dizin yer almaktadır.

Bu eserlerin yanında, A.Sırrı Levend'in altı cilt olarak planlamakla birlikte sadece Türk edebiyatının kaynaklarıyla ilgili giriş cildini yayımlayabildiği *Türk Edebiyatı Tarihi Giriş*, (Ankara 1973; 2.bs., Ankara 1984, 666s.); Ahmet Kabaklı'nın, daha çok yeni Türk edebiyatıyla ilgili ciltleriyle dikkati çeken *Türk Edebiyatı* (İstanbul 1961-67, 5 cilt.); 19. asrın ilk döneminde yetişen birkaç temsilciye de yer veren İsmail Hikmet (Ertaylan)'in, *Türk Edebiyatı Tarihi* (Bakü 1925-26, 4 cilt, 1448 s.); Alessio Bombaci'nin, *Storia della Litteratura Turca* (Milano 1956), Atsız'ın, Selçuklular devrinin sonuna kadar gelen *Türk Edebiyatı Tarihi* (2. bsk. İstanbul 1943, 76 s.); eski Türk edebiyatının tarihi gelişimini ana hatlarıyla ortaya koyan, Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi* (Ankara 1964); Faruk Kadri Timurtaş'ın *Tarih İçinde Türk Edebiyatı* (İstanbul 1981); Necla Pekolcay'ın *İslamî Türk Edebiyatı* (İstanbul 1996) ve Mine Mengi'nin *Eski Türk Edebiyatı Tarihi* (Ankara 1994, 243 s.), Âmil Çelebioğlu'nun *Kanunî Sultân Süleyman Devri Türk Edebiyatı* (İstanbul 1994) ve A. Atilla Şentürk - Ahmet Kartal'ın *Üniversiteler için Eski Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul 2004) adlı eserleri anılması gereken diğer çalışmalardır.

Sadece Modern Türk Edebiyatını ele alan önemli edebiyat tarihleri yayımlanmakla birlikte; yazıda eski Türk edebiyatının kaynakları ele alındığı için bunlara temas edilmemiştir.

Kitap hacmindeki bu çalışmaların yanında, ana çizgileriyle Türk edebiyatının gelişimini ortaya koymak amacıyla yazılan veya bir dönemi derinlemesine inceleyen önemli makaleler de kaleme alınmıştır: M.Fuad Köprülü, "Anadolu'da Türk Dili ve Edebiyatının Umumî Tekamülü (XIII-XVI.Asır)" *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1980, s.331-400; Hasibe Mazıoğlu, "Türk Edebiyatı, Eski" Mad., *Türk Ansiklopedisi*, c.32, Ankara 1982, s.80-134; F. Kadri Timurtaş, "Türkiye Edebiyatı (XII-XV.Yüzyıllar)", *Türk Dünyası El Kitabı*, III (Edebiyat), Ankara 1992, s. 107-129; H. İpekten, M. İsen, "XVI.Yüzyıl Divan Edebiyatı", *a.g.e.*, s.130-156; M.İsen, C.Kurnaz, "XVII.Yüzyıl Divan Edebiyatı", *a.g.e.*, s. 157-184; H. İpekten, M. İsen, "XVIII.Yüzyıl Divan Edebiyatı", *a.g.e.*, s. 185-207; M. İsen-C. Kurnaz, "XIX. Yüzyıl Divan Edebiyatı", *a.g.e.*, s.208-224; Gönül Alpay Tekin, *"Fatih Devri Türk Edebiyatı"*, İstanbul Armağanı I, İstanbul 1995, s.161-233; Günay Kut, "Anadolu'da Türk Edebiyatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, İrcica Yay., İstanbul 1998, c.2, 21-68; Mustafa İsen, "Başlangıçtan XVIII. Yüzyıla Kadar Türk Edebiyatı", *Türkler*, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002, c. 11: 532-572; Osman Horata, "Zihniyet Çözülüşünden Edebî Çözülüşe: Lâle Devri'nden Tanzimat'a Türk Edebiyatı", *Türkler*, Yeni Türkiye Yay., Ankara 2002; c. 11: 573-592; Günay Kut, "Türk Edebiyatı'nda Klâsik Dönem", *Osmanlı Uygarlığı*, KTB Yay., Ankara 2003, c. 2: 526-567; Gönül Tekin, "Türk Edebiyatı: 13-15. Yüzyıllar", *Osmanlı Uygarlığı*, KTB Yay., Ankara 2003, c. 2: 496-525.

G. Antolojiler

Kelime olarak "çiçek toplamak" anlamına gelen antoloji, değişik yazarlardan seçilen derlemelere dayanan eserlerdir. Çok eskilere uzanan bir geçmişe sahip bu eserler, devrin zevk anlayışını, eğilimini aksettiren önemli kaynaklardır. Türk edebiyatında da, *güldeste, mecmua, müntehabat* vs. gibi isimlerle hazırlanmış çok sayıda antolojiye rastlanmaktadır. Şairlerin birbirlerine yazdıkları nazireleri ve çeşitli meraklılarca toplanmış şiirleri içeren mecmualar, tezkireler, bu türün öncü örnekleridir. Bugünkü anlamda antolojiler ise XIX. asırda ortaya çıkar. Refik-Tevfik'in, *Letâif-i İnşâ* (3 cilt, 1865)'sı, Ziya Paşa'nın Türkçe, Arapça ve Farsça, kaside ve mesnevi örneklerini ihtiva eden 3 ciltlik *Harâbât* (İstanbul 1874)'ı; Ebüzziya Tevfik'in, nazım ve nesir örneklerinden oluşan *Osmanlı Edebiyatı Numuneleri* (1894); Hıfzı Tevfik-Hamamizade İhsan'ın, *Türk Edebiyatı Numuneleri* (1877), Tanzimat'tan sonra yayımlanan ilk antolojilerdir.

Cumhuriyet döneminde de antoloji çalışmaları artarak devam eder. Bunlar, genellikle devrin önde gelen isimleriyle sınırlı kalmış, metinlerin tespitinde devrin dil özellikleri gibi hususlara dikkat edilmemiştir. Bu antolojiler arasında, çeşitli açılardan öne çıkan çalışmalar şunlardır:

1. Fuad Köprülü, *Eski Şairlerimiz Divan Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul 1934.: Başta yüzyıl hakkında kısaca bilgi verilmiş, sonra da kronolojik olarak şairlerden örnekler alınmıştır.

2. N. Halil Onan, *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul 1940: Başta yüzyıl hakkında genel bir bilgi verilmiş; daha sonra Köprülü'den farklı olarak seçilen metinler günümüz Türkçesine aktarılmıştır.

3. Halil Erdoğan Cengiz, *Divan Şiiri Antolojisi*, 2. bsk., Ankara 1983, 710 s.: İkinci baskısında oldukça genişletilen bu antoloji, divan edebiyatının kuruluşu, gelişimi şekil ve muhteva özellikleriyle ilgili genel bir girişle başlar. Daha sonra yüzyılın genel durumu ve şairler hakkında bilgi verilir. Antolojide, metinler günümüz Türkçesine de çevrilmiştir.

4. A. Atilla Şentürk, *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, YKY, İstanbul 1999, 674 s.: Süleyman Çelebi'den Osman Şems'e kadar seçilen şiirler ve şerhlerinden oluşan eser, divan şiiriyle ilgili Cumhuriyet döneminde yayımlanan en nitelikli antolojilerden biridir. Metinlerin başına şairin hayatı ve sanatıyla ilgili bir değerlendirme konulmuştur. Kuşe kâğıda basılan antoloji, metni bütünleyen çok sayıda resim, gravür ve minyatürle süslenmiştir. Ayrıca aralara klasik edebiyatın değişik cephelerini ele alan denemeler konulmuştur. Antolojiye ek olarak, şiirlerin Talat Sait Halman'ın ağzından okunuşlarını içeren bir CD de hazırlanmıştır.

5. *Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi*, AKM Yay., Ankara 2002-2006: *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*'ni bütünleyici bir çalışma olarak yayımlanmaktadır. 7 cildi basılan antoloji, bütün Türk dünyasını içine almaktadır. İlk cilt, mit, efsane ve menkabe ikinci, üçüncü ve dördüncü ciltler destan örneklerinden oluşmakta-

dır. Sonraki ciltler, diğer anonim halk edebiyatı türleri ile devam etmektedir. Türk lehçelerinden alınan metinler günümüz Türkçesine aktarılmış; Azerî Türkçesine ait metinlerde ise, bilinmeyen kelimelerin sayfa altında anlamları verilmiştir.

Bunların dışında da yayımlanmış birçok antoloji vardır. Bunlardan eski Türk edebiyatıyla ilgili, sadece ismini vermekle yetineceğimiz çalışmalar şunlardır: Ali Canip, *Türk Edebiyatı Antolojisi* (İstanbul 1930); Asaf Halet Çelebi, *Divan Şiirinde İstanbul* (İstanbul 1953); Vasfi Mahir Kocatürk, *Şaheserler Antolojisi* (İstanbul 1934); Abdülhak Şinasi Hisar, *Aşk imiş Her Ne Var Âlemde* (İstanbul 1955); Vasfi Mahir Kocatürk, *Divan Şiiri Antolojisi* (Ankara 1963); Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nazım* (İstanbul 1967); Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nesir*, (İstanbul 1964); Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Şiiri*, XVIII.Yüzyıl. (İstanbul 1955); Abdülbaki Gölpınarlı, *Divan Şiiri, XIX.Yüzyıl* (İstanbul 1955); Nimet Arzık, *Anthologie de la Poesie Classique Turque* (Ankara 1964); Kemal Sılay, *An Anthology of Turkish Literature*, (Indiana 1996); W. G. Andrews, N.Black, M.Kalpaklı, *Ottoman Lyric Poetry* (Austin 1997); İskender Pala, *Kronolojik Divan Şiiri Antolojisi: Divanü'd-Devâvin* (Ankara 1995).

H. Kataloglar

Türkiye'de, çeşitli kütüphanelerde üç yüz bin civarında olduğu tahmin edilen yazma eserlerin tam bir katalogu yayımlanamamakla birlikte; son yıllarda yapılan çalışmalarla bu konuda önemli bir mesafe kat edilmiştir. Kültür Bakanlığınca 1978'de bu amaçla kurulan *Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu Çalışmaları Bürosu (TÜYATOK)*, illere göre kataloglar yayımlamaya devam etmektedir. Ülkemizdeki yazma eserlerin büyük çoğunluğu İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde bulunmaktadır. Bunları, Fatih Millet Kütüphanesi, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi ve Ankara Millî Kütüphane takip etmektedir. Çeşitli Anadolu şehirlerinde bulunan yazmaların bir kısmı da Süleymaniye Kütüphanesi'ne nakledilmiştir. Yurt dışında da, Türklere ait çeşitli yollarla gitmiş önemli miktarda yazma bulunmaktadır. Sadece Paris Bibliotheque Nationale'de bulunan yazmaların sayısı 4000'i bulmaktadır. British Museum (Londra), Vatikan, Berlin ve Leningrad Kütüphanelerinde de önemli sayıda yazma vardır. Bu yazmaların önemli bir kısmı Arapça ve Farsçadır.

Katalog çalışmalarında iki yol takip edilmektedir. İlkinde, sadece müellifin ve eserin adı ile kütüphane numarası yazılır. Tam bir katalogda ise, yazmaların baş ve son cümleleri, konuları, kütüphane/koleksiyon numarası, müstensihi, istinsah yeri, istinsah tarihi, dili, yazı türü, ölçüleri, satır sayısı, yaprak sayısı, kâğıt çeşidi, cildi gibi bilgilere yer verilir. Her katalog, kendi içinde konularına ve yazıldıkları dile göre bölümlere ayrılır. Türkiye'de ve dış ülkelerde yayımlanmış olan, önemli yazma katalogları şunlardır. (Kataloglar hakkında geniş bilgi için bk. Kut, Turgut 1973): Önce Türkiye kütüphaneleriyle ilgili kataloglar:

1. *İstanbul Kütüphaneleri Tarih-Coğrafya Yazmaları Katalogları*, İstanbul 1943-51.

2. *İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu*, I.cilt (XII-XVI. Asır), İstanbul 1945-46, Maarif Matb.; II.cilt (XVII. Asır),Maarif Matb., İstanbul 1959; III.cilt (XVIII.Asır), İstanbul 1967, Millî Eğitim Bas. ; III.cilt, İndeks, İstanbul 1968.

3. *İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Hamseler Kataloğu*, ME Bas., İstanbul 1961, 195 s.

4. *F. Edhem KARATAY, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, II cilt, İstanbul 1961.

5. R. Şeşen, C.İzgi, C.Akpınar, *Köprülü Kütüphanesi Yazmalar Kataloğu*, I-III, İstanbul 1986, Ircica Yay.

6. *Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu* (The Union Catalogue of Manuscripts in Turkey), T.C.Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü Yay., Ankara 1979- yayımlanmaya devam etmektedir.)

7. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Millî Kütüphane Başkanlığı, *Millî Kütüphane Yazmalar Kataloğu*, VI cilt, Ankara 1988-2001 (VI.cilt Türkçe divanları ihtiva etmektedir.)

8. Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlâna Müzesi Yazmalar Kataloğu*, TTK Bas. Ankara 1967, 291 s.; II: Ankara 1971, 484 s.

9. Güler Gönültaş, *Manisa İl Halk Kütüphanesi Türkçe El yazmaları Kataloğu*, Manisa 1986.

10. Günay Kut, *Tercüman Gazetesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, İstanbul 1989.

11. Ali Rıza KARABULUT, Kayseri Râşid Efendi Eski Eserler Kütüphanesindeki *Türkçe, Farsça, Arapça Yazmalar Kataloğu*, I-II, 2.bs., Ofset Matb, Ankara 1995.

12.Abdullah Ceylan, *Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi Elyazması Eserler Kataloğu*, 2 cilt.

13. Ali Yıldırım, *İzmir Millî Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu*, I-II, İzmir 1992-1994.

14. Mine Esiner Özen, *Dr.Emel Esin Kütüphanesi Kataloğu* (Yazma Eserler), İstanbul 1995.

15. *Seyfettin Özege Bağış Kitapları Kataloğu*, 5 cilt, Erzurum 1978- 1983.

16. R. Şeşen - M. Haşim - A. Cevat İzgi. *Kıbrıs İslam Yazmaları Kataloğu*, İstanbul 1995.

Dış ülkelere ait belirtilmesi gereken kataloglar da şunlardır:

1. (Wien Nationalbibliothek): Gustav FLÜGEL, *Die Arabischen, Persischen und Türkischen Handschriften des Kaiserlich-königlichen Hofbibliothek zu Wien*, 3 bd, Wien 1865-67.

2. (Paris: Bibliotheque Nationale) Edgar BLOCHET, *Catalogue des Manuscrits Turcs*, 2 vol., Paris 1923-33.

3. (London: British Museum): Charles P. RİEU, *Catalogue of the Turkisch Manuscripts in the British Museum*, London 1888, 345 p.

4. (Pontificia Biblioteca Vaticana): Ettore ROSSi, *Elenco dei Manoscritti Turchi Della Biblioteca Vaticana Vatiiicani, Barberiiniiani, Borgiani, Rossiani, Chigiani, Citta del Vaticano*, Vatiicana 1953, 415 p.

5. (Kahire: Kutubhane-i Hidiviyya) : Ali Hilmi al-Dâgistânî, *Fihrist al-Kutup at Turkiyya al-Mahfuza bi'l Kutubhana al-Mısriyya*, Mısır, Matbaatu'l-Osmaniyye, 1306, 406 s.

6. Catalogue of Turkish Manuscripts in the Library of Leiden University and Other Collections in the Netharlands, Leiden 2000, 2 vol.

Yazmaların yanında, 1729-1928 yılları arası Türkiye'de basılmış kitaplarla, dış ülkelerde yayımlanan Arap harfli Türkçe eserlerin bibliyografik künyelerini hazırlamak amacıyla; *Türkiye Basmaları Toplu Kataloğu (TÜBATOK)* çalışma bürosu kurulmuştur. Bu büro, 37.359 farklı isimli Türkçe esere ait 50.760 bibliyografik künyeyi içeren bir CD hazırlamıştır (bk. *Eski Harfli Türkçe Basma Eserler Bibliyografyası* (Arap, Ermeni ve Yunan Alfabeleriyle) 1584-1986, Milli Kütüphane, Ankara). Milli Kütüphane Başkanlığı Tüyatok kapsamında hazırlanan Yazmalar Kataloğunun CD'sini de hazırlamıştır (2004). Bunun yanında, Basma (matbu) eserlerin kataloglarıyla ilgili birkaç cilt de yayımlanmıştır:

1. F. Edhem Karatay, *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Basmalar Alfabe Kataloğu* (Memleketimizde İlk Türk Matbaasının kuruluşundan yeni harflerin kabulüne kadar) (1729-1928), c.I (A-Ras), İÜ Yay. 1956; c.II (Raz-Z) (1956).

2. TC. Kültür Bakanlığı, Millî Kütüphane Başkanlığı, *Türkiye Basmaları Toplu Kataloğu, Arap Harfli Türkçe Eserler* (1729-1928), I (A) Ankara 1990; 2 (B-Ç) Ankara 1990; III (D-E) Ankara 1994, IV (F-G) Ankara 1995, V (H) Ankara 1998.

KAYNAKLAR[1]

ABDULKADİROĞLU, Abdulkerim (1987), "Edebiyatta Metodoloji Açısından Elyazmaları ve Nâdir Eserler Üzerine Notlar I", *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3 (1): 1-39.

ABDULKADİROĞLU, Abdulkerim (1999), *Nuhbetü'l-Âsâr li Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*, Ankara; AKM Yay.

AKKUŞ, Mehmet (1995), *"Şair Hatîbî ve Tezkire-i Şu'arâ-yı Bağdâd'ı"*, TTK Belleten, C. LIX, S. 226, Aralık, s. 621-642.

[1] Metin içinde tam künyesi verilen çalışmalar, tekrara düşmemek için kaynaklarda gösterilmemiştir.

Ali NAZİM, Faik Reşad (2002), *Mükemmel Osmanlı Lügati*, (haz. N.Birinci, K.Yetiş, F.Andı, E.Ülgen, N.Sağlam, A.Ş.Çoruk), Ankara: TDK Yay., 874 s.

ALTUN, Kudret (1998), *Mustafa Mucîb-Tezkire-i Mucîb*, Ankara.

ASLAN, Mehmet (1994), *Mecma'-ı Şu'arâ ve Tezkire-i Üdebâ*, Sivas.

AYKUT, Ayhan (1991), *"Ansiklopedi"*, *DİA*, 3: 217-227.

BİNARK, İsmet (1968), *Türk Cilt Sanatı*, Ankara.

CANIM, Rıdvan (2000), *Tezkiretü'ş-Şuarâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*, Ankara: AKM Yay.

CANPOLAT, Mustafa (1982), Ömer b. Mezîd, *Mecmû'atü'n-Nezâir*, Ankara: TDK Yay.

COŞKUN, Menderes (2002), Manzum Bir Şairler Tezkiresi: *Hasîb'in Silkü'l-Le'âl-i l-i Osman'ının Tezkire Kısmı*, Ankara.

ÇELTİK, Halil (2003), *Ömer Ferit Kam Divan Şiirinin Dünyasına Giriş (Âsâr-ı Edebiyye Tetkikatı)*, Ankara.

ÇETİN, Nihat (1991), *Eski Arap Şiiri*, İstanbul.

DERMAN; M.Uğur (1987), "Yazma Eserlerde Kullanılan Alet ve Malzemeye Dair", *FıratHavzası Yazma Eserler Sempozyumu, Bildiriler*, Elazığ: 15-32.

ERASLAN, Kemal (1980), "Eski Bir Belâgat Kitabı", *I.Türkoloji Kongresi, Tebliğler*, İstanbul , s.,3-8.

ERDEM, Sadık (1994), *Râmiz ve Âdâb-ı Zurâfâ'sı*, Ankara.

ERÜNSAL, İsmail (1988), "Mu'îdî'nin Miftâhü't-Teşbîh'i", *Osmanlı Araştırmaları*, VII-VIII, İstanbul, s.215-272.

Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu (1987), *5-6 Mayıs 1986, Elazığ, Bildiriler*, Fırat Üniversitesi, Elazığ.

GENÇ, İlhan (2000), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviye*, Ankara.

Gibb, E.J.W (1943), *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. H.E.Adıvar), İstanbul C.1.

Gibb, E.J.W (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi* (terc.Ali Çavuşoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

Gibb, E.J.W (1999), *Osmanlı Şiir Tarihine Giriş*, (çev.A.C.Köksal), İstanbul, c.1.

GÖKÇE, Aziz (1998), *Türkiye Türkçesinin Tarihî Sözlükleri*, Ankara: Kebikeç Yay., 63 s.

ÇÖĞENLİ, M.Sadi (1987), *Eski Harflerle Basılmış Türkiye Türkçesi Sözlükleri Kataloğu*, Erzurum: Atatürk Ü.Yay.

GÜLTEKİN, Hasan (2000), *Mecmû'a-i Nezâyir*, PÜ,SBE, Yüsek Lisans Tezi.

İPEKTEN, Halûk (1986), *Türk Edebiyatının Kaynaklarından Türkçe Şu'arâ Tezkireleri*, Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

İPEKTEN, H., M.İsen, F.Kılıç, İ.H. Aksoyak, A. Eyduran (2002), *Şair Tezkireleri*, Ankara: Grafiker Yay.

İSEN, Mustafa (1997), *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara.

KARABEY, T. – M. ATALAY (2000), *Ahmed Cevdet Paşa, Belâgat-i Osmaniyye*, Ankara, Akçağ Yay. 215 s.

KARTAL, Ahmet (2001), *Ahmed Remzî Efendi, Tuhfe-i Remzî (İnceleme-Metin-İndeks-Sözlük)*, Ankara: Bilge Yay.

KEBİKEÇ (1998), 3(6), "Dosya: Tarihi Türk Dillerinin Sözlükleri", Ankara.

KEBİKEÇ (1998), 3 (7), "Dosya: Günümüz Türk Dillerinin Sözlükleri", Ankara.

KILIÇ, Hulusi (1992), "Belâgat – Arap Edebiyatı", DİA, c.5: 380-382.

KÖKSAL, Fatih (2001), *Edirneli Nazmî, Mecma'ü'n-Nezâyir*, HÜ, SBE, Doktora Tezi.

KÖKSAL, Fatih (1999), "Türkçe Şu'ara Tezkireleri Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası", *GÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, Dr.Himmet Biray Özel Sayısı*, s.544-567.

KUT, A. Turgut, "Türkçe yazma Eserler Katalogları Repertuvarı", *TDAY 1972*: 183-240.

KUT, Günay (1978), *Heşt Bihişt The Tezkire by Sehî Beg*, Harvard.

KUTLUK, İbrahim (1989), *Kınalı-zade Hasan Çelebi-Tezkiretü'ş-Şuarâ*, 2 cilt, Ankara.

KUTLUK, İbrahim (1997), *Beyânî Mustafa Bin Carullah Tezkiretü'ş-Şuarâ*, Ankara.

LEVEND, Agâh Sırrı (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi, Giriş*, 3. bs. Ankara, c.1.

MENGİ, Mine (2000), "Yüz yıllık bir batı kaynağı: Gibb'in Osmanlı Şiiri Tarihi" *Journal of Turkish Studies*, 24/1 : 209-227.

OĞRAŞ, Rıza (2001), *Esad Mehmed Efendi ve Bağçe-i Safâ-Endûz'u, İnceleme-Tenkitli Metin-Dizin*, Burdur.

OKAY, Orhan (1994), "Edebiyat Tarihi", *DİA*, 10: 403-404.

OKAY, Orhan (2006), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yay., İstanbul.

ÖZ, Yusuf (1999), *Tuhfe-i Vehbî Şerhleri*, Konya.

ÖZEN, Mine Esiner (1985), *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*, İstanbul.

ÖZEN, Mine Esiner (1998), *Türk Cilt Sanatı*; Ankara: T.İş Bankası Yay.

ÖZTÜRK, M., D.Örs (2000), *Mütercim Âsım Efendi, Burhân-ı Katı*, Ankara: TDK Yay.

SİNAN, A.Turan (1987), "Yazma Eserlerle İlgili Terimler", *Fırat Havzası Yazma Eserler Sempozyumu*, Bildiriler, Elazığ: 33-48.

Şeyhülislam Esad Efendi, *Lehcetü'l-Lügat*, (haz. A. Kırkkılıç), Ankara: TDK Yay.

TOLASA, Harun (1986), "18.YY.da Yazılmış Bir Divan Edebiyatı Terimleri Sözlüğü-Müstakim-zâde'nin Istılahatu'ş-Şi'riyye'si", *TDED*, 36-79.

TUMAN, Mehmet Nâil (2001), *Tuhfe-i Nailî*, (tıpkıbasım: Cemal Kurnaz- Mustafa Tatçı), 2 cilt, Ankara; Bizim Büro Yay.

TURAL, Sadık (1986), "Edebiyat Tarihi Kavramı ve Edebiyat Tarihçiliğimiz", *19 Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*, I: 21-38.

YAZICI, Tahsin (1992), "Belâgat – Fars Edebiyatı", *DİA*, c.5:383-384.

YETİŞ, Kâzım (1992), "Belâgat, Rhetorique ve Edebiyat Nazariyesi Sahasında Türkçe Neşredilmiş Kitapların Açıklamalı Bibliyografyası", *TDAY*, s. 367-406.

YETİŞ, Kâzım (1992), "Belâgat – Türk Edebiyatı", *DİA*, c.5:384-387.

YETİŞ, Kâzım (1996), *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Ankara: AKM Yay.

YILMAZ, Kâşif (2001), *Güftî ve Teşrîfâtü'ş-Şu'arâsı*, Ankara: AKM Yay.

II. DÎVAN ESTETİĞİ

Muhsin Macit

Divan edebiyatı, Türk yazı dilinin İslâm estetiğine dayalı edebî ürünlerinin adlandırılmasında kullanılan kavramların başında gelir. Divan edebiyatı adının yaygınlaşmasında Ali Canib'in 1924 yılından itibaren yıllarca okutulmuş olan *Edebiyat* adlı ders kitabının büyük rolü olmuştur. Ali Canib ve Ömer Seyfettin de dahil olmak üzere bu kavramı kullananların, XIV. yüzyıldan itibaren bünyesinde istikametini değiştirecek ciddi hiçbir sarsıntı geçirmeden XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar Osmanlı, daha doğrusu Anadolu sahasında devam eden bir geleneği kastettikleri bilinmektedir (Akün 1994: 389-90). Bu çerçeveye Osmanlı sahasının dışında yaşayan şairlerden Nesimî ve bir ölçüde de Ali Şir Nevayî girer. Fuzulî'nin Kanunî ve Osmanlı seçkinleriyle kurduğu kısa süreli ilişki onun Osmanlı şairleri arasında sayılmasına imkân verse bile Nesimî ve Fuzulî'nin şiirlerine gösterilen ilginin aynı coğrafyada yaşayan diğer şairlerden, bir ara Fuzulî'nin hamisi konumunda olan Hatayî (Şâh İsmail)'den esirgenmiş olması hakim bakış açısının estetik değil, ideolojik olduğunu göstermektedir. Oysa "edebiyat dil olayıdır. XV. yüzyılın ikinci yarısında, şive özelliklerindeki ayrıntılar bir yana bırakıldığında, Çağatay Türkçesinin büyük şairi Ali Şir Nevayî ile Osmanlı Türkçesinin Ahmed Paşa'sı ve Necatî Bey'i arasında şiirlerinin estetik yapısı bakımından hiç fark yoktur" (Çavuşoğlu 1999: 194). Tarihsel süreç ve coğrafî koşulların gereği olarak Türkçe sözcüklerdeki ses ve yapı farklılaşmalarına rağmen özellikle İran edebiyatındaki örneklerinden esinlenilerek oluşturulan bu geleneği divan estetiği başlığı altında değerlendiriyoruz. Divanların dışında kalan diğer manzum eserler, mesneviler ve hatta mensur metinler bile aynı estetik zevk ve ölçüler doğrultusunda gelişen bu geleneğin ürünüdür. Üslup kategorilerindeki farklılıklara, siyasî ve coğrafî muhitlerden kaynaklanan ayrılıklara ve hatta zaman zaman aykırılıklara rağmen geçmişte kültürel iletişimin siyasal iletişimden daha derinlerde olduğunu tespit etmek mümkündür. Dolayısıyla siyasetçilerin ısrarla vurguladıkları *misak-ı millî* sınırları, son zamanlarda yapılan araştırmalar sayesinde tarih, dil ve edebiyat çalışmalarında itibarî bir hale dönüşmüştür. Çünkü aynı geleneğin, farklı siyasal teşekküllerin egemenliğindeki merkezlerde; Timurlu, Karakoyunlu, Akkoyunlu, Safevî ve Osmanlı muhitlerinde yarattığı ürünler arasında etkileşim ve geçişkenlik vardır. Onun için şairlerin kişisel üslupları kadar devir ve muhitlerin belirlediği üslup anlayış ve arayışlarının olduğuna işaret ederek divan estetiğinin bugüne kadar yapılan çalışmalarla belirginleşen özellikleri üzerinde duracağız.

Divan estetiğinin kuramsal çerçevesine ilişkin bilgileri, özellikle Farsça örneklerinden esinlenilerek hazırlanan belâgat kitaplarında, Türkçe divan dibâcelerinde (Tolasa 1999: 229-244; Üzgör 1990) ve şair tezkirelerinin mukaddimelerinde buluruz. Sıralanan bu kaynaklarda şiirin kökenine, gelişimine, tür ve şekil özelliklerine ilişkin, büyük ölçüde müştereklik arz eden görüşleri ayrıntıya inmeden kısaca değerlendirirsek ilk olarak dikkati çeken husus, dinî referanslar çerçevesinde şiirin haram ve yasak olmadığı, hatta bazı ayetlerin mevzun vâki olduğuna dair vurgudur. Bu vurgunun doğal sonucu olarak şiir, kutsalın alanında var olan söz, şair ise müstesna bir mevkiye ulaşan kimsedir. Çünkü sözün meydana gelişi vahiy ve ilhamla olur. Vahiy ve sözün kaynağı ilahidir. Vahiy peygamberlere gelir. Şairler ise ilhamla söz söyleme kudretine sahip varlıklardır. İlhamın ortaya çıkışı için geniş bir muhayyile gücü gerekir. İlhama ve muhayyile gücüne sahip olan şairler, söz söyleme yetenekleriyle hakikat hazinelerinin tılsımını çözerler. Tılsım çözen şiirdir. Eskiler şiiri bir güzele benzetirler ve onun güzelliğini zâtî (doğuştan gelen) ve arızî (sonradan elde edilen) olmak üzere iki kategoride değerlendirirler. Şiirde zâtî güzellik manaya (meanî ve beyân), arazî güzellik de sözü güzelleştirmek için başvurulan sanatlara tekabül eder. Vezin, redif, kafiye gibi biçimsel unsurlar; teşbih, cinâs, tarsî, ihâm, mecaz vs. gibi sanatlar şiir güzelinin süsleridir. Zâtî güzelliğe sahip olmayan bir sözün arazî güzelliği çok da önemli değildir. Fakat şiir, vezinli ve kafiyeli kelâmdır. Onun için Aristo'nun iddia ettiği gibi vezinsiz ve kafiyesiz söz şiir sayılmaz (Kılıç 1994:7).

Şiirin kökeni ve biçimine ilişkin çerçevesi belirlenen bu gelenek içerisinde eserini verme zorunluluğu taşıyan şair içine doğduğu dünyayı daha iyi anlamlandırmak için ustaların öğütlerine kulak vermelidir. Bu bağlamda Latifî, Filibeli Fanî'nin şairler için oldukça yararlı gördüğü öğütlerini tezkiresinin Fânî maddesinde şöyle sıralar (İsen 1999: 166):

1. Şiire başlayan kişi Farsça ve Arapça bilmeli, hatırında çok kelime olmalıdır. Böylece beyit evi bayındır, şiir sarayı kusursuz olur.
2. Bir kimse bilgisizse şiir yazmamalıdır. Nitekim çıplak kişiye kemer yakışmaz.
3. Şiirden anlamak, şairlik makamlarındandır. Şiirin sanatlarını, şiiri süslemek için nelerin lazım geldiğini bilmek şairin sermayesidir. Şiiri tanımak değme şairliğe, nüktedanlık ise aşağı seviye şairliğe tercih edilir.
4. Şair kendi yersiz gururuna güvenmemeli, cahillerin ve şiirden anlamayanların övgülerine inanıp kendini gurura kaptırmamalı, bunları gerçek sanıp kendini öyle görmemelidir.
5. Şairin kendini ve şiirini övmesi olgunlukla bağdaşmaz.

Kastamonulu Latifî, ünlü tezkiresinin mukaddime (giriş) kısmında şairleri de şöyle sınıflandırır:

1. El değmemiş düşünceler ve kendine mahsus hayallere sahip olan yaratıcı şairler.

2. Vezinli söz söyleme yeteneğine sahip olup doğru yanlış ağızlarına geleni söyleyenler.

3. Hırsız şairler;

a. Şiir söyleme yetenekleri olmadığı için bir şiirin mahlasını değiştirip veya içinden birkaç beyti alıp kendine mal edenler,

b. Vezinli sözler söyleyebilen, yeteneksizliklerinden dolayı hayal ve mana bulamayan ve bu yüzden başka şairlerin şiirlerindeki manaları tekrar edenler,

c. Başkalarının şiirlerindeki anlamı şeklen değiştirip sanat ve hayal bakımından aynı şeyleri söyleyenlerdir.

4. Usta bir şairin şiirinde yer alan mazmûnu ince bir nükteyle orijinal söyleyiş haline getiren yaratıcı şairler (İsen 1999: 32-35).

Latîfî'nin oldukça ayrıntılı olarak yaptığı ve Âşık Çelebi'nin de yüzeysel bir şekilde tekrarladığı bu tasnifin ve Anadolu tezkirecilerinin kullandıkları eleştiri terimlerinin aslında müşterek gelenekten uyarlandığını, Herat tezkirecilerinden devşirildiğini artık biliyoruz (Macit 1993: 5-8; Çetindağ 2002: 109-131). Dil ayrılıklarını bir tarafa bırakırsak aynı estetik anlayışı izah eden Farsça ve Türkçe tezkire mukaddimelerinde ve divan dibâcelerinde şiir-şair-çevre üçlemesi hep iç içe verilmektedir. Bu kavramların sınırlarını kesin olarak tanımlamak güçtür. Çünkü şairin varlık düzlemi şiir, şiirin varlık düzlemi belâgattır. Onun için şiir ve şair kavramlarına bir takım teşbih ve istiarelerle açıklık getirilmektedir. Tutî-ayna-şeker: söz; bülbül-gül-gülzâr: şakımak; gavvâs-deryâ-sadef: inci gibi daha da çoğaltabileceğimiz üçlemelerin neticesi hep söze, şiire çıkmaktadır. Tutî-bülbül-gavvas hep şairi simgelemektedir. Bu simgelere ilâve olarak şiir-ilham, şair-emîrü'l-kelâm, kalp-hazine, dil-anahtar teşbihleriyle yapılan özdeşleştirmeler şairin ve şiirin konumuna işaret eden unsurlar olarak dikkati çekmektedir.

Şiir ve şaire yönelik bu genel tespitleri özetledikten sonra eski şiirin lügati konusunda bazı değerlendirmelerde bulunabiliriz. Divan edebiyatının Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelerden oluşan sınırlı lügati, asırlar içerisinde anlam katmanları yüklenerek zenginleşmiştir. Gelenek içinde belli bir anlam alanı oluşturan kelimeler, yeni kullanımlarla Türkçe'nin cümle yapısı içinde bu alanlarını genişletirler. Kelimelerin çağrışım dünyasının zenginleşmesinde, yan anlamlar kazanmasında tasavvufun bu dünya ile öteki dünya arasında koşutluk oluşturan mecaz ve sembollerinin etkisi vardır. Divan estetiği tasavvufun mecaz ve istiarelerle örülü dili üzerinde gelişir. Bazı kelime ve kavramların sözlük anlamlarının yanı sıra tasavvufla ilgili çağrışımları da içinde barındırması beytin çok katmanlı bir yapı olarak çözümlenmesini zorunlu kılmaktadır. Çünkü mistik yaşantının

ifadesi olmayan en dünyevî şiirlerde bile kullanılan kelimeler tasavvufî çağrışımlara her zaman açıktır. "Herhangi bir şiirde tasavvufî dinî yorumun üstünlüğü, birincilliği sorgulanabilir, ama böyle bir yorum potansiyeli barındırmayan bir şiir bulmak güçtür (Andrews 2000: 107). Sözgelimi Nedim'in peymâne-peymân cinası üzerine kurduğu ve bu cinas etrafında oluşan birikimi değerlendirdiği bir beyti vardır:

O şûhun sunduğu peymâneyi redd etmezüz elbet
Anunla böylece 'ahd etmişiz peymânımız vardır

Bu beyitle Nedim Divanı'nda değil de tasavvuf neşvesi taşıyan bir şairin divanında karşılaşsaydık pekalâ bezm-i ezelde (ezel meclisi) gerçekleşen akitleşmeyi hatırlar ve beyti tasavvufî örüntü içerisinde açıklama yoluna giderdik. Fakat böyle bir yoruma girişmesek bile beyitte geçen peymâne, ahd ve peymân sözcüklerinin uyandırdığı çağrışımı gözardı edemeyiz. Bu durumun tersi de mümkündür. Hem şeyh hem şâh olan Hatayî'nin zâhide sataştığı aşağıdaki beytinde yer alan meyhane ve peymân kelimelerini ilk bakışta sözlük anlamlarıyla yorumlamak mümkünken; ikinci dizedeki *rûz-ı ezel* terkibi, beyti tasavvufî örüntü içerisinde yorumlamamızı zorunlu kılmaktadır.

Zâhid koparma sen meni mey-hâneden bugün
Rûz-ı ezelde yâr ile peymân yeter mana

Tasavvufun tevile son derece elverişli olan dili, divan şairlerine çok geniş imkânlar sunmuştur. Şairler açıkça söylemeden çekindikleri pek çok hususu tasavvufî cilâ altında süsleyerek söyleme imkânı bulmuşlardır. Gülşen-i Râz'ın müellifi Şebüsterî başta olmak üzere pek çok sufi tarafından yinelenen mecaz-hakikat ayrımına ilişkin olarak Latifî'nin tevili oldukça zihin açıcı ipuçları içermektedir: "Aslında şairlerin mecazî şiir örtüleri ve gerçeği iltibaslarında def, ney, sevgili ve şarabı gösteren ibareler ve istiareler gelirse, görüşüne bakıp bunları şarap, dilber, boy bos övgüsü olarak düşünmemek lazımdır. Tasavvuf ve gerçek bilenlerin dilinde her sözün bir manâsı, her ismin bir müsemmâsı, her sözün bir tevili ve her tevilin bir temsili vardır" (İsen 1999: 10-11). Latifî'nin temsil adını verdiği semboller aracılığıyla şiirde, yeni anlam katmanları oluşur. Bunların anlaşılması için okurun ârif olması yeterlidir.

Sakın mey dirsem ey zâhid mey-i engûrı fehm itme
Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamakdur lafz-ı muğlakdan
Bakî

Sufî şairlerce dillendirilen hakikat vurgusunun, mistik yaşantıya mesafeli duran şairlerce de benimsendiğini gösteren bolca örnek vardır. Ancak her söylenenin mecâz-hakikat kurgusu çerçevesindeki yorumu geleneğin içinden bazı itirazlara da neden olmuştur. Fevrî'nin beyti bu itirazın bir yansımasıdır:

Sûfî mecâz anladı yâre muhabbetim
Âlemde kimse bilmedi gitdi hakîkatim

Mecaz-hakikat kavramları özellikle aşk ve aşkın sebep olduğu haller çerçevesinde söz konusu edilmiştir. Divan edebiyatının tasavvufi örüntü içerisinde zenginleşen sınırlı lügatinde en geniş yeri aşk ve güzellik unsurları alır. Çünkü aşk, güzellik karşısında duyulan hayranlığın bir ifadesidir. Güzellik aşkı, aşk güzelliği görünür hale getiren aynadır. O halde güzellik nedir? İslam düşüncesinde Allah güzeldir ve güzel isimler ona aittir (esmâ-i hüsnâ). Allah yarattıklarını, özellikle insanı güzel bir sûrette yaratmıştır. Allah'tan daha güzel boyası olan kimse yoktur.

İslâm düşüncesine göre dünyadaki her şey haricî bir form (sûret) ve batınî bir anlamdan (manâ) oluşur. Sûret görünüşü (zahir), manâ ise mistik özü (batın) temsil eder. Güzellik anlayışı da zahir (dış âlem) ve batın (iç âlem) arasındaki denge üzerine kuruludur. Mutasavvıflar iç âlemi (batını) keşfetme arzularından dolayı soyut (mücerret) olana yönelmişler, varlıkları mutlak güzelliği yansıtan ayna parçacıklarına benzetmişlerdir. Mutasavvıflar her varlıkta mutlak güzelin bir parçasını gördükleri için güzel ve güzeli temaşa edenin Allah olduğunu tekrarlamışlardır. Tecellî fikrinin işlendiği beyitlerde bu anlayış şöyle dile getirilmektedir:

Kendi hüsnün hûblar şeklinde peydâ eyledin
Çeşm-i âşıkdan dönüp seyr ü temâşâ eyledin

Bayezid-i Rumî

Çünki sen âyîne-i kevne tecellâ eyledin
Öz cemâlin çeşm-i 'âşıkdan temâşâ eyledin

Yenişehirli Avnî

Kendi hüsnün vech-i dil-berden hüveydâ kıldı 'aşk
Çeşm-i 'âşıkdan dönüp anı temâşâ kıldı 'aşk

İbrahim Hakkı

Divan estetiğinin dayandığı müşterek anlayışta sözü edilen güzellik, soyut ve ideal bir güzelliktir. Güzellik en mükemmel şekliyle insan yüzünde somutlaşır. Divan edebiyatında, bilhassa Hurûfî metinlerinde, insan güzelliğinin en önemli unsuru olarak yüz (vech) etrafında geliştirilen mecaz ve istiâreler büyük yer tutar. Divan edebiyatında yüz güzelliğinin simgeleşen ismi Hz. Yusuf'tur. Diğer simgeler ise huri, peri ve melektir.

Güzelliğin ve dolayısıyla aşk duygusunun en çok işlendiği şiirler ise gazellerdir. Onun için tezkirelerde genel olarak şiir kavramı gazel karşılığı olarak kullanılmaktadır. Divan şairleri de ustalıklarını daha ziyade gazel nazım şekliyle yazdıkları şiirlerinde ortaya koymuşlardır. Gazel ve kasidede esas olan beyittir. Beyit bütünlüğü esas olmakla birlikte yek-âhenk, yek-âvaz gazellerde ve bir olay örgüsü etrafında şekillenen nesib ve teşbiblerde metin bütünlüğünün sağlandığı görülür. Musammat şekillerde ise bentlerde bir bütünlük oluşur. Beyitlerden oluşan nazım şekillerinde şair, tek beyitte kendine mahsus bir dünya kurmak ve sözünü söylemek imkânına sahiptir. Hatta bir mısra bile, Koca Ragıp Paşa'nın;

dizesinde iddia ettiği gibi bir insanın şair olarak anılmasına yeter. Çünkü divan edebiyatında bir şairin *ne söylediği* kadar *nasıl söylediği* de önemlidir. Şairler sözü güzel ve duruma uygun olarak söylemenin kuramsal çerçevesini belâgat kitaplarından ve usta kabul ettikleri şairlerin eserlerinden öğrenirlerdi.

Şairlerin söyleyiş biçimlerindeki tercihlerini ise eğitim düzeyleri, tekke-tasavvuf muhitleriyle olan ilişkileri, meslekî konumları ve hepsinden daha önemlisi mizaç ve meşrepleri belirlemektedir. Şahsî tasarrufların ortaya çıkmasında ve belirginleşmesinde müşterek gelenek içindeki katmanlaşmanın katkısı gözardı edilemeyecek düzeydedir. Şiirini tebliğ ve irşat aracı olarak kullanarak geleneğin içinde ideolojik bir dönüşüm sağlayan ve aynı zamanda lirizmi yakalayan Nesimî, Şâh İsmail (Hatayî) gibi şairlerin ürünleri ile aynı coğrafyanın adamı olan Fuzulî'nin şiirlerinde ses ve anlam düzenlemeleri, tercih edilen edebî sanatlar ve bunların kullanımları farklılık arz etmektedir. Bu farklılıklar, devir üslûbu içinde şahsî üslup kategorilerinin belirgin özelliklerinin tespitine de imkân sağlamaktadır. Eğitim düzeylerinden dolayı sözlerini çok fazla süslemeden söyleyen ümmî şairlerle, ideolojik duruşlarından ötürü propaganda amacıyla şiir söyleyen şairlerin eserlerindeki yalınlık Türkçe'nin söz varlığını korumasında etkili olmuştur. Ancak eserlerindeki yalınlığa rağmen tasavvufî örüntüler açısından ümmi şairlerin eserleri simgesel anlatımdan daha yoksun ve yaşanan hayattaki karşılıkları daha somuttur (Ümmi divan şairleri onların şiirlerindeki söz varlığı için bkz. Kurnaz 1993: 367-391).

Şairlerin söyleyiş tarzlarının oluşumunda etkin olan bir başka husus ise yaşadıkları muhitlerdir. Şairlerin yaşadıkları muhitler ve o muhitleri etkisi altına alan mistik deneyimlerin şiire yansıma biçimleri kültür coğrafyasına bağlı bir söyleyiş tarzının gelişiminde etkili olmuştur. Saray etrafında, yani merkezde şekillenen edebî hayatla kuralların bağlayıcı gücünün zayıfladığı taşrada ortaya konulan eserler arasında söyleyiş tarzı bakımından farklılaşmalar görülmektedir. Öyle ki Osmanlı ve Timurlu saray çevrelerinde yetişen şairlerin eserlerindeki ağır başlı, tumturaklı ve mümkün olduğunca soyut söyleyiş biçimlerine karşılık, Rumelili şairlerle Azeri sahasında yetişen şairlerin gazellerindeki pervâsızlık ve yerlilik merakı soyuttan somuta yönelen bir teşbih sistemini ve dolayısıyla üslup ayrılığını beraberinde getirmiştir. Nitekim Sultan Yakup'un saray şairi ve Safevî sarayının melikü'ş-şuarâsı Habibî, İstanbul'a geldiğinde Osmanlı tezkire yazarlarından Âşık Çelebi, onun hakkında *"ekser-i edâları 'Acemâne ve hilâf-ı üslûb-ı şu'arâ-yı zamânedür"* diyerek üslûbundaki farklılığa işaret etmektedir (Kılıç 1994: I, 302-3). Aynı estetik anlayış çerçevesinde eser vermelerine rağmen divan edebiyatının tarihsel gelişimine bağlı olarak farklı muhitlerde yetişen şairlerin söz ve anlam sanatlarını kullanmadaki tutumları bile farklılıklar arz etmektedir.

Divan şairinin evreni dardır. Divan edebiyatında teşbih, kinâye ve istiâre gibi mecaz sanatlarıyla şiirin evreni genişler. Şiirin evreni genişledikçe aynı anlamı

ifade etmek için kullanılan sözcük sayısı azalır. Şöyle ki şiirinde teşbih (benzetme) sanatına başvuran bir şair tam bir benzetme için dört sözcük kullanmak zorundadır: Benzeyen+benzetilen+ benzetme edatı+ benzetme yönü. Zamanla şairler benzetme edatı kullanmaz ve benzetme yönünü (vech-i şebeh) geleneğin ön kabulleri içerisinde algılamaya başlarlar. Geleneğin içinde kurallaşan kabullere göre sözgelimi saç, biçim bakımından kemende, kokusu itibariyle sünbüle, renginden ötürü karanlığa benzetilir. Fakat teşbih-i beliğ yoluyla şairler benzetmenin temel iki unsurunu kullanarak sözcük sayısını azaltırlar:

Ey saçı sünbül senün her subh-dem bâd-ı sabâ
Zülfünün bûyun arar menzil-be-menzil kû-be-kû

Hayalî

Bir sonraki aşamada, benzetmenin temel unsurlarından birini daha kaldırarak istiâre sanatını kullanırlar:

Benzedüp sünbül-i müşgînüne gülşende senün
Haylî demdür uçurur bâd-ı sabâ yāsemeni

Nev'î

Sünbül âşüfte olur hâb-ı perîşânından
Nergis-i mesti ki gülşende vara uyhuya

Nedim

İzâr-ı yâra sarılmış o sünbül-i hoş-bû
Şikâyet etmeğe şâh-ı bahâra dek gideriz

Erzurumlu Zihnî

Edebî sanatları, dildeki kalıplaşmış yapıları, yani deyimleri kullanmak suretiyle az sözle derin düşünce ve duyguları anlatmayı başaran şairlerin tercih ettikleri sanatlarda genelde gözardı edilen incelikler onların kişisel yaşantılarına dair ipuçları da içerir. Benzetme ilgisiyle yapılan mecazlarda benzetme yönü, şairin ruhsal durumuna ve hayat karşısındaki tutumuna dair yorumlara olanak verir. Elde edilen ipuçları, bir divanın tamamında bütünlük oluşturacak düzeyde ise şahsî kullanımlarla şairin yaşamöyküsü arasında ilintiler de kurulabilir. Aynı şekilde şairlerin tercih ettikleri telmih unsurlarının da bu doğrultuda fonksiyon üstlendikleri söylenebilir (Bu varsayımlara dayalı güzel bir yorum için bkz. Bilkan 2000: 8-11). Böylece telmih, istiâre ve mecazlar vasıtasıyla şiirin söz varlığı azaldıkça anlam katmanları çoğalır. Bu anlam katmanlarının oluşmasında divan estetiğinin bir gereği olarak mazmunlar beliriverir. "Mazmun esas itibariyle bir objenin veya bir halin kendisini söylemek yerine, bağlı unsurlarda mevcut vasıflarından birini veya daha fazlasını belirtecek ipuçları verilmek suretiyle dolaylı bir şekilde ifade olunması demektir" (Akün 1994: 422-24). Mazmunda esas olan ilk bakışta anlaşılan hususun arkasında gizli bir anlamın olmasıdır. Bu da ancak istiâre, mecâz-ı mürsel, hüsn-i talil ve tevriye gibi edebî sanatların kullanımıyla sağlanır (Mengi 2000: 30-71). Divan edebiyatında orijinal mazmun (bikr-i maz-

mûn) bulmak ve kullanmak şairliğin gereği sayılmakla beraber mazmun avcılığı şiiri anlaşılmazlığa sevk edeceği için yadırganmıştır. Hatta bu zaafı vurgulamak üzere divan edebiyatının mazmun edebiyatı olduğu söylenegelmiştir. Oysa divan edebiyatının hüner gösterisine dayalı bu tür ustalıklarına itibar etmeden söyleyiş güzelliğine önem veren şairlerin ortaya koydukları eserler, daha kalıcı olmuştur. Mazmunlar ve imajlardaki müşterekliğe rağmen üslup farklılıkları şairlerin söyleyiş tarzlarında ortaya çıkmaktadır. İşte nazirecilik böyle bir gelenekte anlam kazanmaktadır. Nazire söyleyen bir şair, ustalığını kanıtlamak için kullanılagelen müşterek mazmunların yanı sıra daha önce kullanılmamış orijinal mazmunlar bulmak, el değmemiş manaları nazma çekmek zorundadır.

Divan estetiği kendine mahsus dili ve lügatini, mecaz ve mazmunlarını, mitolojik unsurlarını, imaj dünyasını ve estetik kurallarını muhafaza ederek çok geniş bir coğrafyada Türkçe'nin edebî dil olarak köklü bir gelenek oluşturmasını sağlamıştır. Zihniyet dünyasındaki kırılmalarla birlikte geçen asrın başına kadar varlığını devam ettiren bu gelenek, artık modern Türk şiirini besleyen kaynaklardan biri olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKLAR

AKÜN, Ömer Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, IX, 389-427.

ANDREWS, Walter G., (2000), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, çev. Tansel Güney, İstanbul.

BİLKAN, Ali Fuat (2000), "Benzer ki şikâyeti var rûzgârdan", *Dergâh*, 123 (Mayıs), 1, 8-11.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1999), "Divan Şiiri", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, haz. Mehmet Kalpaklı, İstanbul, 194-203.

ÇETİNDAĞ, Yusuf (2002), "Eleştiri Terimleri Açısından Herat Mektebi Tezkirelerinin Anadolu Tezkirelerine Tesiri", *Bilig*, 22 (Yaz), 109-131.

İSEN, Mustafa (1999), *Latifî Tezkiresi*, Ankara.

KILIÇ, Filiz (1995), *Meşâ'irü'ş-şu'ara İnceleme-Tenkitli Metin*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

KURNAZ, Cemâl (1993), "Ümmî Divân Şairleri", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 7 (1991-1992), İstanbul, 367-391.

MACİT, Muhsin (1993), "Mukaddimelere Göre Tezkire Türünün Teşekkülünde Herat Tezkirelerinin Rolü", *Yedi İklim*, 35 (Şubat), 5-8.

MENGİ, Mine (2000), *Divan Şiiri Yazıları*, Ankara.

TOLASA, Harun (1999), "Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibâce)leri; Lami'î Divanı Önsözü ve (buna göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü", *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, haz. Mehmet Kalpaklı, İstanbul, 229-244.

ÜZGÖR, Tahir (1990), *Türkçe Divân Dibâceleri*, Ankara.

III. TARİHÎ GELİŞİM

Mustafa İsen
Osman Horata

Eski Türk edebiyatı Türklerin İslamiyeti kabul etmelerinin ardından aydınların, daha önce Arapça ve Farsça örnekleri verilmiş olan İslam uygarlığı estetik yapısını esas alarak oluşturdukları edebî geleneğin adıdır. Bu geleneği adlandırmada *Yüksek Zümre edebiyatı, Divan edebiyatı, Klasik edebiyat* gibi terimler de kullanılmaktadır. Çalışmamızda Eski Türk edebiyatının başlangıç devri olan XIII, XIV ve XV. yüzyıllardaki özellikleri ve geleneğin devir üslubuyla örtüşmesi üzerinde odaklanılmış, XVI ve XVII. yüzyıllarda merkez kişiler ve onların etrafında teşekkül eden yapı ortaya konmaya çalışılmıştır.

Böyle bir konuya Batı Türkçesinin yazı dili olarak oluşumuyla başlamak kaçınılmazdır. Kültür dili, edebî dil ya da yazı dili tabiri, okullarda öğretilen, resmî yazışmalarda, tiyatroda, sözlü ve basılı yayın organlarında, edebiyatta, bilim dünyasında kullanılan, yerel iz taşımayan, belli standart normları olan, prestije sahip dil anlamındadır ve bu haliyle sözlü ifadenin ötesinde bir anlam taşımaktadır. Günlük konuşma diline dayanabilir ama onun dışında, geniş manada yazılı ve sözlü anlatımların dilidir. Günlük konuşma dilinin başlıca özelliği, günlük ihtiyaçlara cevap vermesi ve bildiri amaçlı kullanılmasıdır. İçine bazı unsurlar karışsa bile o, ilmi ve edebî bir maksat gütmez. Sözlü halk edebiyatı ve radyo-televizyon konuşmaları da şekil ve muhteva bakımından günlük dilden farklıdır.

Türk yazı dilinin yazılış tarihi belli elimizdeki en eski örnekleri Orhun abideleridir ve bu örnekler nesirdir. Bu yazı dilinin günümüzdeki örneklerinden az çok farklar taşıyacağı tabiidir. Orhun Abidelerinde görülen yazı dili özellikleri, 13. yüzyıla kadar ses, kelime, cümle ve imlâ bakımından benzerlik taşımakta ve bir mektebin ürünleri gibi görünmektedir. Bu on üç yüzyıllık edebî dil örnekleri, Gök Türk yazısı, ardından Nasturi yazısı, Buda dininde Soğd, Uygur ve Pali yazısı, Mani dininde Mani ve Uygur yazısı, daha sonra İslamiyetle birlikte Arap yazısı ile yazılmıştır (Scharilipp 1995).

Din birliği üzerine kurulan medeniyetlerin içlerine aldıkları farklı etnik yapıdaki unsurlardan az çok birbirine benzeyen yeni bir yapı oluşturdukları bilinmektedir. Karahanlıların X. yüzyılın ortalarında Müslüman olmalarından sonra Türk tarihinde de yeni bir dönem başlamıştır. Türk toplumunu yeniden yapılandıran bu yeni sistemle birlikte İslamiyet öncesi niteliklerinden bir kısmı, inanç, fikir ve gönül olarak bağlanılan yeni medeniyetle birlikte terk edilmiş, bir kısmı daha da kuvvetlenirken, pek çok yeni nitelikler de fertlerin şahsiyetine ve toplum hayatına katılmıştır (Özakpınar 1997:32-33). Bundan sonra da Türk – İslam medeniyeti adı verilen tarihî gelişimin temelleri atılmıştır.

Bu dönemden itibaren yeni bir sentez halinde Türk-İslam kültürü oluşmaya başlamıştır. Yeni oluşum diğer alanlarda olduğu gibi kendisini edebiyatta da göstermiş, böylece İslamî Türk edebiyatının bilinen ilk eserleri -XI. yüzyıl ortalarında- Hakanî Türkçesi ile yazılmaya başlanmıştır. Bu edebiyat şekil ve tür bakımından daha önceki edebiyattan ayrılır. Başta gazel, mesnevi, musammat gibi nazım şekilleri, tevhid, münacaat, na't, medhiye, mersiye gibi türler, edebî sanatlar bu dönem ürünlerini öncekilerden farklı kılar. Bu dönemde yavaş yavaş Arap alfabesi kullanılmaya başlanmış, bu alfabe yanında bir süre daha Uygur harflerinin kullanımı devam etmiştir. Sözü edilen bu ilk dönem örneklerinde kabul edilen yeni dinin normları didaktik bir ifade ile ele alınmış, özellikle din ile irtibatı olan Arapça ve Farsça kelimeler yavaş yavaş Türkçeye girmeye başlamıştır (Ersoylu, 1983:121-38).

Bu yeni tarz ürünler yanında hece vezni ve dörtlüklere dayanan halk edebiyatı ürünleri de üretilmeye devam etmiştir.

A. XIII - XIV. Yüzyıl

XIII. yüzyıl Türk kültür tarihinde bir dönüm noktasıdır. Orta Asya'nın müslümanlaşması, hudut boylarına islamiyetin girmesi, ilk Türk Müslüman hanedanların teşekkülü, Türk kabilelerinin Batı'ya doğru göçlerinde İran ve Irak ile sağlanan sıcak temas, kısacası yepyeni bir dünya ile tanışma, dilde de önemli değişikliklerin ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Bu coğrafî dağılış da hem konuşma hem de yazı dilinde farklılıklar doğurdu. Böylece Batı'ya doğru yürüyen Türk boylarının yeni ülkelerinde meydana getirdikleri kültür merkezleri konuşma dilinde var olan şive hususiyetlerini yazı diline yansıtmaya başladı. Seslerdeki değişmeler, isim ve fiil çekimlerinin yeni istikametler alması, kök ve eklerdeki aslî ünlülerin uyumlara bağlanması daha çok bu devirde olmuş veya tamamlanmıştır. Sonuç olarak birbirinden az da olsa farklar taşıyan değişik yazı dillerinin ilk esasları ortaya çıkmış oldu. Böylece XIII. yüzyılda Türkçe, Doğu ve Batı Türkçesi olmak üzere iki yazı diline ayrıldı. İlk zamanlarda söyleniş ve çekimlerdeki küçük farklarla sınırlı olan bu yenilik, edebî dilde ve zümrelerin umumi kültürü nisbetinde lügat sahasında yok mesabesinde idi. Bunun zamanla lügatlere ve bazı sahalarda gramere kadar genişlemesi bir açıdan farklı Türk topluluklarının Türk kültürüne bağlılıkları nisbeti ile öte yandan ise temas halinde oldukları yeni kültür muhitlerinin az veya çok canlı tesirleri ile ilgilidir (Arat 1992:61).

Elimizde XIII. yüzyıldan daha gerilere giden ve yazılış alanları belli olan Oğuzca metinlerin bulunmamasından dolayı, Oğuzcanın XIII. yüzyıldan önceki dönemi karanlıktır (Doerfer 1990). Oğuzcanın XI-XIII. yüzyıllar arasındaki yapısının daha iyi anlaşılması için Oğuzların o dönemlerdeki tarihine kısaca göz atalım. Orta Asya'daki Oğuzlar daha X. yüzyılda Sirderya boylarında ve Aral gölü kıyılarında Yenikent merkez olmak üzere bir Yabgu devleti kurdular. Buralarda şehirler oluşturdular. Yenikent, Havare, Cend, Sepren (Sabran, Savran), Suğnak,

Karnak, Karaçuk (Fârab) ve Sütkent kaynaklarda yer alan şehirlerdir. Oğuzların bir kısmı daha sonra Buhara'ya göç ederek orada yerleştiler. Bir kısmı ise Ceyhun ırmağını geçerek Harezm yolu ile Horasan'a kadar uzandılar ve 1040 yılında Gazneli Mes'ûd'u yenerek Büyük Selçuklu devletini kurdular. Aslında Harezm'in XI-XIII. yüzyıllar arasındaki Türkleşmesi, bu bölgenin Selçuklu egemenliği altındaki dönemine rastlar. Harezm ve ona bağlı Maveraünnehir, Aşağı Siriderya, Altınordu, Horasan bölgelerinde Karahanlı Türkçesinin devamı sayılan yeni bir yazı dilinin kuruluşu ancak bu bölgenin Türkleşmesi ile gerçekleştirilebilmiştir. (Korkmaz, 1995: 268-9). XI. yüzyılda Büyük Selçukluların batıya yaptıkları göçler ve fetihler ile Oğuz egemenliği Azerbaycan, Irak bölgelerine ve devrin büyük kültür merkezlerinden biri olan Bağdat'a kadar uzandı (Korkmaz 1995: 241), Anadolu Türkleştirilerek bu bölgede Anadolu Selçuklu Devleti kuruldu (Korkmaz 1995: 361). Kaşgarlı Mahmud'un *Divanu Lûgati't-türk*'te Oğuzlara ve Oğuzcaya vermiş olduğu geniş yer, onların bu devir Türk dünyasındaki yayılma durumları ve önemleri ile orantılıdır. XI.-XIII. yüzyıllar Orta-Asya Türk dünyasının siyasî ve sosyal yapısında bu derece önemli bir yer tutan Oğuzların Türk dili tarihi bakımından etkisiz kalmış olmalarına imkan yoktur (Korkmaz 1995: 269).

XI-XIII. yüzyıllar arasında, bir yandan Orta-Asya'nın Harezm ve Horasan bölgeleri ile İran ve Irak'ta, bir yandan da Anadolu bölgesinde çoğunluğu Oğuz unsuruna dayalı bir devlet kurmuş olan Büyük Selçuklular ile Anadolu Selçuklularının resmî dil, edebiyat ve ilim dilleri olarak Farsça ve Arapçayı benimsemiş olmaları, XI-XIII. yüzyıllar arasında, Oğuzcanın yazılı eserlerde yer almadığı kanısını yaygınlaştırmıştır. Bu görüş gereğince, Oğuzca, Anadolu'ya gelen göçebe Oğuzların ancak XIII. yüzyıldan başlayan çabaları ile kurulabilmiş bir yazı dilidir. Bunun öncesi olması gerektiğini düşünen bilim adamları da vardır (Korkmaz 1995: 268).

XIII. yüzyılda ortaya çıkan bu ayrışmanın ardından Oğuz Türkçesi, Moğol istilasının da etkisiyle Doğu Oğuzcası (Azeri Türkçesi) ve Batı Oğuzcası (Osmanlı Türkçesi) olmak üzere iki kola ayrılır. Bunların içinde hiç şüphe yok ki en mühimi Anadolu'da ortaya çıkanıdır. Vücuda getirdiği muazzam devlet teşkilatı ve dünya siyasetinde oynadığı önemli rolü ile bütün komşu milletlere yaptığı tesirlerle orantılı olarak çok zengin edebî-ilmî müesseseler meydana getirmiş olan bu grubun dili de, tarih sahnesinde o nisbette yer işgal etmiştir. En eski mahsullerini XIII. yüzyıldan itibaren Selçuklu Devletiyle birlikte görmeye başladığımız bu yazı dili, Osmanlı Devleti ile birlikte gelişmesini sürdürerek nazım ve nesirde dünyanın en büyük ve en işlek dillerinden biri haline gelmişti (Ercilasun 1998: 30).

Anadolu Selçuklu döneminde de Selçuklu döneminde olduğu gibi edebiyat dili Farsça, din ve ilim dili ise Arapça idi. Anadolu'da da Türkçenin yazı dili olarak kullanılmamasının sebebi, Anadolu'ya göç eden ve devletin kurulmasında

önemli yeri olan Türklerin, yazı dilinden yoksun göçebe Oğuzlar olmasıdır. Bunların Anadolu'ya getirdikleri dil, konuşma dili özelliklerini aşan bir yazı dili özelliği taşımamaktaydı. Ayrıca Kaşgarlı Mahmud'un Hakaniye Türkçesi dediği edebî dili de bilmiyorlardı. Bundan dolayı da Anadolu Türk yazı dili geç başlamıştır (Korkmaz 1995: 274). Orta Asya'dan Batı'ya doğru yapılan göçler sonucunda Karahanlıların son güçlü İran devleti olan Sâmânoğullarını yıkmasıyla (999) İran toprakları Türklere açılmış, Dandanakan Savaşından sonra ise (1040) bölge büyük ölçüde Oğuz Türklerinin kontrolüne girmişti. 1071 Malazgirt zaferinden sonra Anadolu da fethedildi. XIII. yüzyıl başlarında Cengiz hanedanının Türkistan'da kalmış olan Oğuz Türklerini göçe zorlaması neticesinde Azerbaycan ve İran büyük ölçüde Türk bölgeleri haline dönüştü. Böylece Türk yazı dilinin kullanıldığı Türkistan sahasından çok uzakta, yeni bir coğrafyada, yeni siyasî kuruluşlar içinde büyük bir Türk kitlesi teşekkül etmiş oldu. Dolayısıyla bu yeni şartlar bölgede yeni bir yazı dili meydana getirdi. Yeni edebî dil oluşuncaya kadar da Farsça, edebî dil olarak kullanıldı. Özellikle Selçuklular edebî açıdan böyle bir görüntü içinde idiler (Ercilasun 1993: 29). Bu yüzdendir ki Anadolu Selçukluları zamanında telif edilen eserlerin çoğu Farsça'dır. Yapılan araştırmalar Anadolu Selçukluları zamanında, 230 civarında eser telif edildiğini, bunlardan yirmisinin müellifinin bilinmediğini, geriye kalan eserlerin 80 müellif tarafından yazıldığını ve bunlardan çoğunun Farsça ve Arapça, 15'inin Türkçe olarak kaleme alındığını, birkaç eserin de Süryanice ve Ermenice olduğunu gösteriyor (Bayram 1996:95; Kartal 1999). Nitekim bugün aslen Türk olduğu kabul edilen pek çok şair ve yazarın eserlerini bu dönem içinde Arapça, daha çok da Farsça olarak yazdığı kabul ediliyor. Benzer bir durum daha önce Farsça için de geçerli olmuş, hemen hemen bütün eserlerin Arapça yazıldığı bir geçiş döneminin ardından, özellikle de merkezi yapı parçalanınca Farsça istiklalini ilan etmiş ve arka arkaya bu dilde yazılmış örnekler ortaya çıkmıştır. Türkçe de özellikle Anadolu Selçuklu devletinin zayıflaması sonucu ortaya çıkan Anadolu Beylikleri çerçevesi içinde daha hızlı bir gelişme çizgisi yakalayıp yeni bir edebî dil olarak ortaya çıktı. Burada Anadolu'da bağımsızlıklarını ilan eden yeni beylerin rolü şuradan kaynaklanmaktadır: Orta çağ devlet sanat ilişkilerinde hem yönetenlerin hem de sanatçıların farklı sebeplerden dolayı birbirlerine ihtiyaçları vardı ve beylerin çevrelerinde sanatçı ve bilgin bulundurmaları bir gelenekti. Oğuz ağzından başka bir Türkçe'yi anlayamayan, hatta kültürel bakımdan da saray geleneği dışında yetişmiş bir yönetici için sanatçı, yeni bir iletişim vasıtası bulmak zorunda idi. Bu yüzdendir ki hem sanatçılar anlatmak istediklerini karşılarındakinin anlamasını istiyor hem de bey, kendisini övdüklerini söyleyen bu insanların bu işi nasıl yaptıklarını bilmek istiyordu. İşte bu ilişki Türkçe'nin lehine bir tablo doğurmuş ve Anadolu'da yeni edebî dilin ortaya çıkışında etkin olmuştur. Sözü edilen bu yeni dil, Oğuzca özellikler yanında Doğu Türkçesinden de gelen bir takım öğeler içeriyordu. Bu durum ancak XIII. yüzyıldan itibaren Moğol akınlarıyla birlikte Anado-

lu'ya gelen çok sayıdaki yeni Oğuz göçü sayesinde değişecektir. Bu yeni durum konuşma diline çok yakın yeni bir yazı dilinin ortaya çıkmasını sağlamış, böylece ortaya yeni ek ve şekillerle farklı bir yazı dili çıkmıştır. Yazıda daha çok hareke sistemine dayanan Arap-Fars imlâ geleneği kullanılırken eski alışkanlıkların doğurduğu bir karışıklık da göze çarpmaktadır. Kelime malzemesi ise yine dönemin şartlarının gereği olarak hem eski Türk yazı dilinden hem de Oğuzca'dan gelmektedir (Korkmaz 1995: 419).

Bu ilk dönemin şair kadrosuna bakıldığında Mevlânâ, Ahmed Fakih, Dehhanî, Âşık Paşa ve bunlara eklenecek başka adların Horasan'la ilişkili olmaları tesadüf değildir. Bir kültür ve edebiyat havzası olan Horasan'ın Anadolu'daki Türk edebiyatının doğuşunda etkin olduğunun göstergesidir. Ayrıca bu bilgi, Oğuz Türkçesi'nin bir yazı dili olarak Azerî ve Anadolu sahasına intikal etmeden önce Horasan kültür havzasında şekillendiğini göstermektedir (Akün 1994).

Ancak Anadolu'nun fethi ve müslümanlaştırılması için savaşan alp-erenlerin ve gazilerin gösterdikleri kahramanlıklarla Anadolu'da, daha XII. yüzyılda Türklerin dinî menkabevî destan edebiyatı geleneklerini sürdürdükleri uygun bir ortam oluşmuştu. Bizanslılara karşı savaşmış Müslüman bir Arap kahramanı olduğu ileri sürülen Battal Gazi'nin hatırası etrafında meydana getirilen *Battalnâme* Anadolu'nun fethi sırasında Türk gazilerini gayrete getirmek için anlatılmıştır (Köksal 1984). Yine bu devirde, Dânişmend Ahmed Gazi'nin kahramanlıklarının menkabe ile karışık olarak anlatıldığı *Dânişmend-nâme* de (Ocak 1993), Anadolu'da bu devirde yaratılmış bir destandır. 643/1245'te II. İzzeddin Keykavus'un emriyle Melik İbn Ulâ, *Dânişmend-nâme*'yi kaleme almışsa da bu metin elimize ulaşmamıştır. Daha sonra II. Murâd'ın emriyle Tokat dizdarı Arif Ali Dânişmend-nâme'yi manzum ve mensur olarak yeniden yazmıştır. Böylece millî geleneklerine bağlı olan Oğuzlar Orta Asya'da yaratmış oldukları destan geleneğini Anadolu'da da sürdürmüşlerdir. Fetih sırasında orduda savaşan, sonradan da köy köy dolaşarak destanlar, şiirler okuyan, halk hikâyeleri anlatan ozanların yarattığı sözlü edebiyat Anadolu'nun ilk devirlerinde halkın bedîî ihtiyacını karşılamıştır (Mazıoğlu 1972: 297-98).

Anadolu'da yazılan ilk Türkçe eser meselesi araştırıcıların merak ettikleri bir konudur. Köprülü, Ahmed Fakîh'in yazdığı *Çarh-nâme*'yi ilk Türkçe eser sayar. Oysa artık bu eserin 1350'den sonra yazıldığı kabul ediliyor (Tezcan 1994). Elimizdeki bilgilere göre Anadolu'da yazılan ilk Türkçe eser, Hakîm Bereket (Tekindağ 1971) tarafından kaleme alınmış, tıp ilmine dair *Tuhfe-i Mubârizî*'dir (Bayram 1996: 97-9). Hakîm Bereket, eserinin mukaddimesinde bildirdiğine göre bu eseri Lubâbü'n-nuhab adıyla Arapça olarak yazmış daha sonra bunu *Tuhfe-i Mubârizî* adıyla Farsçaya tercüme edip Amasya emiri Halifet Alp Gazi'ye sunmuştur. (Tekindağ 1971:134-36). Hakîm Bereket ayrıca *Hulâsa der-İlm-i Tıb* adıyla Türkçe bir başka eser yazarak aynı beye sunmuştur. Bu eserlerle bir arada bulunan ve

şairi bilinmeyen *Tabîat-nâme* isimli Türkçe mesnevinin de Hakîm Bereket'e ait olduğu sanılmaktadır (Bayram 1996: 98).

Anadolu'da yazıldığı tesbit edilen Türkçe en eski şiir ise, XIII. yüzyılın sonlarında Gelibolulu Muhyiddîn tarafından Farsçadan tercüme edilen *Tercüme-i Menâkıb-ı Şeyh Evhaduddîn Kirmanî* adlı eserde yer alan Farsça-Türkçe mülemma gazeldir. (Bayram 1993: 128; 1996: 99; Turan 2000). Aslında eldeki yazılı kaynaklar böyle bir tablo ortaya koymakla birlikte başka bazı karinelerden hareketle Batı Türkçesi'nin daha önce ürünler verdiğini de düşünmek gerekir. Ancak elimizde başka yazılı metinler bulunmadığı için bu dönemler karanlıktır. Aynı durum sırf Anadolu'da değil, Orta Asya'da da mevcuttur. XI. asra kadar yüksek bir edebiyat ve kültür dili meydana getiren (Canpolat 1989: 165) ve aynı yüzyılda *Kutadgu Bilig* gibi bir eser ortaya koyan Türklerin birdenbire gerilemesi beklenemez. Ayrıca İslam medeniyeti dairesine girilmiş olan bu dönemde, İslam dinini, İslamiyet'in ilkelerini öğretmek için pek çok eserin yazılmış olması mümkün görünmektedir (Canpolat 1989: 165). Bu karanlık devrin sebebini Moğol istilasında aramak gerekir. XII. asrın sonları ile XIII. asrın başlarında yazıldığı tahmin edilen ve bugüne kadar gelmiş olan pek az eserin istinsah tarihlerinin de XIV. yüzyıla ve daha sonrasına ait olması bunu açık bir şekilde göstermektedir (Canpolat 1989: 166).

Batı Türkçesi yazı dili ile telif edilmiş ilk eserler incelendiğinde onların Ahmed Yesevî ve onu izleyenlerle benzeşen ve ayrılan yönleri olduğu görülecektir. Bu ilk dönem eserlerinde Türk nazım şekli olan dörtlükler ve hece vezni, İslamî gelenekten gelen nazım şekilleri ve aruzla yan yana görülmektedir. Anadolu'ya gelen Türk toplulukları arasında elbette şairler ve yazarlar da vardı ve onlar sahip oldukları bu birikimi Anadolu'ya da taşıdılar. Burada bu hazır malzemenin kullanılması yerine niye yeni bir lehçeye ihtiyaç duyulduğu sorulabilir? Çünkü aydın seviyesinde bilinen bu edebî dilin yerel bölgelerde yeterli miktarda muhatabı yoktu. Yani Doğu Türkçesi bu bölgede iletişim rolünü gerektiği gibi icra edemiyordu. Yeni toplumsal yapının beklentilerine uygun, daha çok eğitim amaçlı bir yeni dile ihtiyaç vardı ve ilk dönem örnekleri bu bakımdan büyük ölçüde didaktik örnekler olarak sunuldu. İşin böyle olması bir alt yapı problemi gibi görülse de aslında muhatap kitlenin beklentisi de bu doğrultuda idi. Şüphesiz bu yeni yapının önemli unsurlarından biri de sözlü gelenekte devam eden folklor unsurları idi. Bütün bu şartlar ve imkanlar ortaya bu anlamda yeni bir edebî dil çıkardı ki biz buna Batı Türkçesi adını veriyoruz. (Ercilasun 1993: 29)

Nazım ve nesir olarak iki koldan gelişen Batı Türkçesinin ilk ve hakim örnekleri nazımdır. Çünkü bu dönemde şiir, nesre göre toplumda daha rağbet görmekte, hatta günümüz ölçülerine göre asla manzum olarak kaleme alınmaması gereken lügatler, tıbba ve gramere ait kitaplar bile bu şekilde yazılmaktaydı. Çünkü, matbaa olmadığı ve malzeme dil aracılığı ile taşındığı için daha kolay ezberle-

nebilen şiir, hemen her tür için başvurulan bir anlatım aracı idi. Bu ezberlenebilme özelliğinden dolayı şiir, ayrıca müzik eşliğinde okunduğundan hem akılda kolay kalmakta hem de sanatçı ve şairler vasıtasıyla kolayca yayılabilmekteydi. Fakat hemen belirtelim ki nesir de bu edebî gelenek içinde hiçbir zaman hayıflanılacak bir konumda olmamıştır.

XIII. yüzyıl Anadolu sahasında boy göstermeye başlayan Türk edebiyatının şiir alanındaki başlıca temsilcileri Sultan Veled, Ahmed Fakih, Yunus Emre gibi şairlerdir. Fakat Anadolu'da Türk edebiyatını, bu dilde eser vermemiş olmakla birlikte Mevlânâ Celâleddin Rûmî (1207-1273) ile başlatmak gerekir. Tasavvuf edebiyatının bu ünlü ismi kaleme aldığı *Divan-ı Kebîr, Mesnevî, Fîhi Mâfih* gibi eserleriyle Anadolu Türk edebiyatını hala etkilemeye devam etmektedir (Johanson 1993).

Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled (1226-1312) Anadolu'da Türkçe'nin ilk ses bayraklarından biridir. Babasının etkisi altında yetiştiği için yazdığı eserlerinde halkı aydınlatmak ve Mevlânâ'nın büyüklüğünü anlatmak istemiştir. Bu eserler Farsçadır. İçlerinde Türkçe beyit veya müstakil örneklere rastlanır. Türkçe örnekler, düşüncelerini duyurabileceği muhatap kitlenin ondan böyle bir beklenti içinde olduğunun göstergesi sayılabilir. Bu şiirlerde ölçü aruz, şekil ise çoğunlukla mesnevidir. Eserlerinden *İbtidâ-nâme*'de 76; *Rebab-nâme*'de 162 Türkçe beyit bulunmaktadır. *İntihâ-nâme*'de Türkçe beyitler yer almaz. Divan'da ise Türkçe-Farsça, Türkçe-Rumca mülemmalar bulunmaktadır (İzbudak 1341; Uzluk 1941; Mansuroğlu 1958).

XIII. asrın ortaları ile XIV. asrın başlarında yaşadığı tahmin edilen Yunus Emre'nin (Köprülü 1976; Timurtaş:1989; Tatçı 1990; Gölpınarlı 1992) bu şairler içerisinde müstesna bir yeri vardır. Türkçeyi sanatkârâne bir üslupla kullanan Yunus Emre, Oğuzcaya dayalı Anadolu Türkçesinin müstakil bir yazı dili olarak kuruluşunda önemli bir rol oynamıştır (Korkmaz 1995: 363).

Yunus'un eserlerinde kullandığı dil, tam o dönemde kullanılması gereken bir özellik gösterir. Bu dil sadece Türkçe kelimelerden oluşmaz. Onun metinlerinde devrinin Türkçesinde var olan ve halk tarafından da anlaşılan Arapça ve Farsça kelimeler de yer alır. Çünkü bu devirde Türkler, tasavvufî kültürü ve dili özümsemeye başlamışlardır. Yunus'un dili folklorik üslubun bütün özellikleri taşıyan, hatta bunu yer yer bedîî dile doğru taşıyan çok önemli bir gelişmedir. Bu yüzden onun şöhreti geniş halk kitlesine yayılmıştır. O'nun şiirlerinde; halk söyleyiş ve deyimleri, Türkçeye adapte edilen Farsça ve Arapça kelimeler, devrin kültürünü yansıtan bilhassa, din-tasavvuf, cemiyet, insan, maddî kültür, kozmik âlem ve devrin tipleriyle ictimaî ve siyâsî düzenini dile getiren ifade bolca bulunur. Ayrıca Yunus Emre'nin bazı Arapça ve Farsça kelimeleri Türkçe fonetiğine uyarladığı da görülmektedir (Tatçı 1990: 68). Denebilir ki Yunus, konuşma dilini çağının eğitim

ve kültür anlayışıyla paralel bir biçimde yazı diline aktaran ve bu dilin, folklorik üslubu da aşıp bedîî dile taşıyacak düzeyde temsilciliğini yapan çok önemli bir kilometre taşıdır. Onun Divanı, klasik divan anlayışından farklı olmakla birlikte Anadolu'da bu adla anılan ilk Türkçe örnek olma özelliği taşımaktadır. Bir diğer eseri ise *Risâletü'n-nushiyye* adlı mesnevisidir (Günay ve Horata 1994). Yunus'un bu eseri dil ve üslup bakımından daha çok çağını temsil eder görünmektedir.

Bu metinlerden başka Eski Anadolu Türkçesi özelliklerini taşımakla beraber dil bakımından karmaşık bir durum gösteren iki yazılı metin daha vardır. Bunlardan birisi 630/1232'de sekizli hece vezni ve dörtlüklerle yazılmış olan Ali adlı şairin *Yusuf u Züleyhâ* hikâyesi (Ertaylan 1960); diğeri ise 703/1303'te Şeyh Ali b. Muhammed tarafından istinsah edilen ve dilinden XIII. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen *Behcetü'l-hadâ'ik fî-Mev'izeti'l-halâ'iktir* (Canpolat 1967; Buluç 1955; Ertaylan 1949) . Dil bakımından karışık bir durum arzeden bu eserlerin nerede yazıldıkları bilinmemekle beraber, Selçuklular devri Oğuz Türkçesiyle yazıldıkları söylenmektedir. Bu eserlerin dilindeki karışıklığın sebebi, Anadolu'ya Oğuz boyları ile birlikte sayıları az da olsa Ortaasya'dan başka Türk boylarının da gelmeleri ve Oğuz Türklerinin henüz bir yazı dili geleneği olmadığı için sürekli göçlerle münasebetleri devam eden Doğu Türkçesinin yazı dilini kullanmış olmaları yüzündendir (Mazıoğlu 1972: 301). XIV. yüzyılda Şeyyâd Hamza'nın hatta Kadı Burhâneddîn'in Doğu Türkçesiyle karışık şiir yazmaları bu durumu doğrulamaktadır.

Bu dönemde, Karamanoğlu Mehmed Bey, Anadolu Selçuklularının son zamanlarına doğru, memleketteki karışık durumdan faydalanarak Konya'yı Alaaddîn Keykubad'dan alıp devlet idaresini vezir sıfatıyla üstlendikten sonra, (15 Mayıs 1277) *Bugünden sonra hiç kimse divanda, dergâhta, bârgâhta, mecliste ve meydanda Türkçeden başka dil konuşmayacak* (İbn Bîbî, 1996: C. II 209) şeklindeki kararını bütün şehre ilan ettirip *defterleri dahı Türkçe yazalar* buyruğunu verdi (Korkmaz 1995: 428). Sözü edilen bu buyruk, yeni bir işe başlamanın habercisi olmaktan çok kaçınılmaz bir sonun, toplumsal bir gelişmenin tesbitidir. Bu tarihlerden başlayarak artık Türkçe bir yazı dili olarak gündemdeki yerini almaya başlayacaktır.

Manzum Eserler

XIV. yüzyıl Anadolu sahası nazım alanında önemli eserlerin kaleme alındığı bir dönemdir. Bilindiği gibi XIII. yüzyıl sonu itibariyle Anadolu'da Selçuklu hakimiyeti nihayete ermiş ve bölgede çok sayıda Türk beyliği kurulmuştu. Bu geçiş dönemi Türkçe açısından da bir patlamaya vesile olmuş ve Türkçeden başka bir dil bilmeyen mahalli beyler, çevrelerine topladıkları şair ve yazarları kendi bildikleri dilden eserler vermeye teşvik etmişlerdir. Dolayısıyla bu yüzyılda özellikle Fars kültürü dairesinde eğitim görüp Selçuklu saray geleneği çerçevesi içinde Türkçe şiir söyleyecek kişiler için bir sosyal ortam yoktu. Bu yüzdendir ki şair ve

yazarlar, Türkçeden başka dil bilmeyen, dahası maiyyetlerindeki sanatçıların bilgi birikimini anlayıp değerlendiremeyecek konumda olan koruyucu beylerin talepleri doğrultusunda eserler vermeye başladılar (Korkmaz 1995: 427).

Beylikler döneminde yazılan Türkçe eserlerin, ya bir ithaf olarak müellifin kendi arzusuyla veya beylerin etraflarındaki ulema ve sanatkârlara bizzat emirle meydana geldiği görülmektedir (Yavuz 1983: 14).

XIV. yüzyılın ilk yarısından itibaren öncelikle mesnevi edebiyatı dikkat çekmektedir. Mesnevi yazarları Anadolu'da Türk edebiyatının en eski şairleridir. Yüzyıl şairlerinin şiirlerinde karşımıza çıkan işlenmişlik ve gelişmişlik bu şiirin bir hazırlık ve tecrübe devresinin varlığını göstermektedir. Gelinen bu noktayla birlikte artık divan edebiyatı özellikle şiir alanında bu yüzyıldan itibaren her alanda eser verebilecek bir konuma ulaşmıştır (Akün 1994). Bir başka ifade ile XIV. yüzyıldan itibaren Türkçe yazan müellif sayısı artmış (Mazıoğlu 1983), Batı Türkçesi, Doğu Türkçesi özelliklerinden kurtulmuş, yerli ağız özelliklerinin yazı diline daha çok girişiyle milli bir yazı dili hususiyeti kazanmıştır (Korkmaz 1995). İlk örnekler yeni bir oluşum sürecinin ürünleri olduğu için daha çok dinî- tasavvufî, tarihî, hamasî ve ahlakî nitelikte, çoğu çeviri ağırlıklı örneklerdir.

XIV. yüzyılın başında Ahi Evren'in dervişi Kırşehirli Gülşehrî dikkat çeken bir isimdir. Artık Anadolu'da Türkçe'nin de gelişip boy attığı kültür merkezleri oluşmaya başlamıştır. İşte bunların ilklerinden biri Kırşehir olarak görünüyor. Gülşehrî'nin *Felek-nâme ve Mantıku't-tayr* adlı mesnevileri, yüzyılın genel yapısıyla örtüşür tarzda, dinî-tasavvufî mahiyette örneklerdir ve yüzyılın dili ve ifadesi ile yani folklorik üslupla kaleme alınmışlardır. Onun bu eserler dışında *Kerâmât-ı Ahî Evran* adlı küçük bir mesnevisi ile bazı gazelleri de bilinmektedir.

Daha önce belirtildiği gibi bu yüzyılda bir kültür merkezi olarak dikkat çeken Kırşehir, bu özelliğinden dolayı Orta Asya kültürünün de Anadolu'da önemli bir yansıma merkezidir. Bu yüzdendir ki yüzyılın ünlü şairlerinden birisi Âşık Paşa (1272-1332) burada doğmuştur. Asıl adı Ali olan Âşık Paşa, öğrenimini Kırşehir'de görmüş, ailesinin konumundan dolayı bazı olaylara adı karışmış ve bu yüzden Mısır'a gitmiş, bazı politik görevlerde bulunmuş ve Kırşehir'de ölmüştür. Bilinçli bir Türkçeci olan Âşık Paşa, on iki bin beyit tutarındaki ünlü eseri *Garipnâme*'yi böyle bir anlayışla ve mesnevi nazım şekliyle kaleme almıştır. Hiçbir zaman Yunus Emre ayarında büyük bir şair olmamakla birlikte eseri Türkçe'ye gösterilen teorik ve pratik anlamdaki ilgi bakımından çok önemlidir (Yavuz 2000). Bu eser dışında *Fakr-nâme, Vasf-ı Hâl, ve Kimya Risâlesi* isimli başka manzumeleri ve bazı nazire mecmualarında şiirleri bulunmaktadır.

Son araştırmalar Türk edebiyatının ilk dönemlerinde birkaç Ahmed Fakih yaşadığını ortaya koydu (Sertkaya 1989; Tezcan 1994). Öyle anlaşılıyor ki XIII. ve XIV. yüzyıllarda fakih, ulema için kullanılan bir unvan idi. Ahmed isminin de

yaygınlığı göz önüne alınırsa bu isimde birkaç şair adına rastlanmasını tabii karşılamak gerekir. Araştırıcıların daha önce XIII. yüzyılda yaşadığını kabul ettikleri *Çarh-nâme* ve *Kitabü Evsafı Mesâcîdü'ş-şerîfe* adlı eserlerin müellifi olan Ahmed Fakih'in XIV. yüzyılda yaşadığı, *Çarhnâme*'nin de 1350'den sonra yazıldığı artık kabul ediliyor (Tezcan 1994).

Yine daha önce XIII. yüzyıl şairi olarak kabul edilen Şeyyad Hamza'nın, yapılan son araştırmalarla 1348 yılında hayatta olduğu, böylece XIV. yüzyılda yaşadığı kesinlik kazanmıştır (Akar 1986). Şeyyad Hamza, XIV. yüzyılın dil, üslup ve içerik anlayışına uygun olarak dinî-tasavvufî karakterli şiirleri ile dikkat çeker. Ama bu şiirler bir önceki yüzyıldakilerle mukayese edilemeyecek kadar gelişmiş örneklerdir. Onun 1529 beyitlik *Yusuf u Züleyha* mesnevisi, ayrıca başka müstakil manzumeleri ele geçmiştir.

Yine daha önce XIII. yüzyıl şairi olarak tanımlanan Hoca Dehhanî de son araştırmalarla XIV. yüzyılda yaşadığı belirlenen bir başka şairdir (Akün 1994). Anadolu'da din dışı divan şiirini başlatan şair (Mazıoğlu 1972: 300) olarak tanımlanan Dehhanî'nin dili ve üslubu başka tür bir zorlamaya girilmeden dikkatle incelense var olan özelliklerin onu kendiliğinden en erken XIV. yüzyıla taşıyacağı tabiidir. Onunla görülen dünyevî şiirle birlikte artık divan şairleri yavaş yavaş mistik ve dinî konulardan farklı alanlara açılmaya başlamışlardır.

Bu yüzyılın dikkat çeken mesnevi şairlerinden biri de Şeyhoğlu Mustafa'dır. Germiyan Beyliği şairlerinden olan Şeyhoğlu, Germiyan Beyi Süleyman Şah'ın nişancılık ve defterdarlığını yaptı. İleri bir yaşta 1387 yılında *Hurşid ü Ferahşâd*'ı ve 1401'de *Kenzü'l Küberâ*'yı yazdı. (Yavuz 1991) 1340 yılında doğduğu sanılıyorsa da ölüm tarihi belli değildir. Germiyan Beyi'nin ölümü üzerine Yıldırım Bayezid'e sunulan *Hurşid ü Ferahşâd* (Hurşid-nâme), 7675 beyitlik bir mesnevisi olup İran şahı Siyavuş'un kızı Hurşid ile Mağrib şehzâdesi Ferahşâd arasındaki aşkı anlatmaktadır. Eser dil, hikâyecilik sanatı ve nazım tekniği itibariyle kendi yüzyılının özelliklerini taşır (Ayan 1979).

1369 tarihinde yazdığı *Varka* ve *Gülşah* mesnevisi ile Yusuf-ı Meddâh, 4800 beyitlik *Kıssa-ı Yusuf* adlı mesnevisiyle Suli Fakih Attar'dan çevirdiği *Gül ü Husrev*'le Tutmacı ve *Ferah-nâme*'siyle Kemaloğlu, yüzyılın diğer mesnevi şairleridir. Pir Mahmud'un *Bahtiyâr-nâme*'si, Tursun Fakîh'in *Mukaffâ Cengi*, Beypazarlı Maaz oğlu Hasan'ın *Cenadil Kal'ası manzumesi* ve *Gazavât-ı Ali*'si, Nakıboğlu'nun *Dâstân-ı Aden*'i ile şairi bilinmeyen *Dâstân-i Harâmî* bu yüzyılın daha az önem arz eden diğer mesnevileridir. Bu eserlerin hepsi de yüzyılın dil ve üslup anlayışına uygun yalın metinlerdir.

XIV. yüzyılda yeni bir hüviyet, yeni bir şekil, yeni bir heyecan ve ruhla meydana getirilen eserlerin çoğunluğunu dinî-ahlâkî mesneviler oluşturur. Bu eserlerin çoğunluğunun Anadolu insanını adeta yeniden yoğurup şekillendiren çalış-

malar olduğu görülmektedir. Bir süre sonra bu türe *Yusuf u Züleyhâ* (Dilçin 1947) *Süheyl ü Nevbahâr* (Dilçin 1991), *Hüsrev ü Şîrîn, Cemşîd ü Hurşîd* (Flemming 1974; 1979) ve *Hurşîdnâme* (Akalın 1975; Çelebioğlu 1995) gibi romantik mesneviler de eklenmiştir.

Yeni araştırmalar bu yüzyılda Hoca Mesud ve Kul Mesud olarak anılan şairin aynı kişi olduğunu göstermektedir (Toska 1989, Tezcan1995: 74). Hoca Mesut, bu yüzyılda didaktik mahiyetteki dinî örnekler yanında din dışı metinlerde de görülen artışta dikkate alınması gereken önemli bir isimdir. Kırşehirli olan Hoca Mesud, *Süheyl ü Nevbahâr* ve *Ferheng-nâme-i Sa'dî* adlı iki mesnevi ve mensur *Kelile* ve *Dimne* hikayelerini kaleme almıştır. *Süheyl ü Nevbahâr*'ın ilk bin beyti şairin yeğeni İzzeddin Ahmed tarafından geri kalan kısmı ise Hoca Mesut tarafından yazılmıştır. 1350 yılında yazılan eser, Yemen hükümdarının oğlu Süheyl ile Çin padişahının kızı Nevbahâr'ın aşkını anlatır. Farsçadan alınan eserin Farsça metni belli değildir (Dilçin 1991; Tezcan 1994a). *Ferheng-nâme-i Sa'dî* 1703 beyit olup Sa'dî'nin Bostan adlı eserinden seçilmiş parçaların çevirisidir. Hoca Mesud bu eserlerinde devrin dil anlayışı olan folklorik üslupla örtüşen yalın bir dil kullanmıştır.

XIV. yüzyılda, Anadolu'da dil itibariyle Azerî Türkçesine yakın olan şairler de yetişmiştir. Bunlar Kadı Burhaneddin, Erzurumlu Darir ve Seyyid Nesimî'dir. Asıl adı Burhaneddin Ahmed olan Kadı Burhaneddin (1344-1399), Oğuzlar'ın Salur kabilesinden bir aileye mensup olup babası ve dedeleri kadılık yapmış kimselerdir. Öğrenimini Kayseri'de yapan Kadı Burhaneddin, babası ile Mısır'a gitmiş orada daha ileri düzeyde tahsil görmüş, çok genç yaşta Kayseri'ye kadı tâyin edilmiştir. Eretnaoğulları devletinin dağılması üzerine 1381'de Sivas'ta sultanlığını ilân etmiştir. Yönetimi sırasında dağılan Eretna Beyliği'ni kendi hâkimiyeti altında tutmak için etrafındaki beyliklerle mücadele etmiş, Akkoyunlu hükümetini kuran Karayülük Osman Beğ'le yaptığı savaşta yenilerek 1399'da Sivas'ta idam edilmiştir. Kadı Burhaneddin'in kaside, gazel ve tuyuğlardan meydana gelen divanı, Anadolu'da tertip edilen ilk divan örneklerinden biridir (Ergin 1980). Şiirlerinde yaşadığı hayatla örtüşen muhteris ve mâcerâcı ruhunun akisleri görülmektedir. Sade dille yazdığı ve halk şiirinde görülen cinaslı kafiyelere fazlaca yer verdiği tuyuğları, bu nazım şeklinin Anadolu'daki en dikkate değer örnekleridir. Dilinde Azerî Türkçesi özellikleri bulunan başka bir edebiyatçı Erzurumlu Kadı Mustafa Darir'dir. Doğuştan kör olduğu için Darir mahlasını alan ve bunu *Gözsüz* şeklinde Türkçeye çevirerek de kullanan Darir'in manzum ve mensur eserleri vardır. Hz. Peygamberin hayatını anlattığı *Siyer-i Nebi, Yusuf u Zelîha* ve Emir Çolpan için kaleme aldığı *Fütûhu'ş-Şam* tercümesi ile *Yüz Hadis* tercümesi bunların başlıcalarıdır (Karahan 1994).

XIV. asrın Azerî Türkçesine yakın bir dille eser veren şairlerinden biri olan Seyyid Nesimî, Türkçe'nin sadece bu yüzyılda değil bütün tarihindeki en coşkun

ve en lirik tasavvuf şairlerinden biridir. Seyyid Nesimî'nin hayatı hakkında fazla bir şey bilinmemektedir. Hurufîliğin kurucusu olan Fazlullâh-ı Hurufî'nin halifesi olan Nesimî, bu mezhebin yayılışında büyük rol oynamıştır. Vahdet-i vücut inanışını ifadedeki cesur ve taşkın tutumu dolayısıyla 1404 yılında Halep'te derisi yüzülmek suretiyle idam edilmiştir. Şiirleri Batı Türkçesi'nin ilk örneklerinden biri olan divanında toplanmıştır. Nesimî şiirlerinde inandığı düşüncenin tefekkür boyutunu, duygu planına taşıyarak olağanüstü lirik bir çerçevede ifade etmiş ve bu haliyle yazdıklarını düşüncelerini ileten bir form olarak kullanmasına rağmen bunu didaktizme düşmek şöyle dursun lirizmin de en üst boyutunda dile getirerek dünyada örneklerine az rastlanacak bir başarıyı gerçekleştirmiştir. Bu özelliğinden dolayı şiirleri Türkçe'nin konuşulduğu bütün coğrafyalarda yazıldıkları andan itibaren çoğu ezberlenerek dilden dile dolaşmış ve yine bu coğrafyada o, Fuzulî ve Nevayî ile birlikte en çok okunan üç şairden biri olmuştur. O, heyecanlı ve ateşli edası, sanatlı söyleyişi, sâde ve âhenkli dili ile gerçekten büyük bir şair ve kudretli bir sanatkârdır (Ayan 1990).

Bu yüzyılda, klasik edebiyatın kurulmasında büyük rolü olan şairlerden birisi de Ahmedî'dir (ö.1413). Germiyan Beyliği sahasında yetişen Ahmedî önce Kütahya'da sonra Kahire'de eğitim görmüş, Anadolu'ya döndükten sonra Germiyan Beği Süleyman Şah'ın danışmanı olmuştur. Bu beylik Osmanlı devletine bağlanınca Osmanlı hükümdarı Yıldırım Bayezid'in maiyetine katılmış, bir ara Timur'un yanında kalmış, sonra Şehzade Emir Süleyman'ın, takiben de Çelebi Mehmed'in yanında bulunmuştur. Çok sayıda eser sahibi olan Ahmedî, fazla esere itibar etmeyen bu gelenek mensuplarınca önemli bir şair sayılmamakla birlikte, nazım tekniğine hâkim bir şair ve nesir ustası olarak tanınır. Ahmedî'nin 8000 beyti aşan büyük bir *divanı*, 8250 beyitlik *İskender-nâme*'si, 5000 beyit tutan *Cemşîd ü Hurşid*'i eserlerinin en önemlileridir (Akalın 1975). İskendernâme, Büyük İskender'in hayatı, aşkları ve fetihlerini, gayesini anlatan ve konusunu Genceli Nizâmî'nin kitabından alan mesnevi şeklinde bir eserdir (Ünver 1983) . Başka kaynaklardan da faydalanan ve konuyu kendi buluşlarıyla genişleten Ahmedî, orijinal sayılabilecek bir eser ortaya koymuştur. Çin hükümdarı Cemşid'in Rus kayserinin kızı Hurşid'e aşkını anlatan *Cemşid ü Hurşid*, 1403 yılında yazılmış bir mesnevidir. Ahmedî'nin *Tervihü'l-Ervâh* adlı 10 bin beyti aşkın manzum bir tıp kitabı ve *Mirkatü'l Edeb* adını taşıyan Arapça-Farsça manzum lügati, ayrıca Arapçanın sarfına ve nahvine ait iki manzum risalesi de bulunmaktadır. Esere ilâve edilmiş 334 beyitlik *Tevârih-i Mülûk-i Âl-i Osman* bölümü, Osmanlı müellifleri tarafından yazılan ve günümüze kadar gelen Türkçe ilk Osmanlı tarihidir (Timurtaş 1992).

Mensur Eserler

XIV. yüzyıldan itibaren Anadolu'da Türkçe edebî eserlerin yanında ilmî eserler de görülmeye başlanmıştır. Zamanın geleneklerine uyularak yazılan tıp, astrono-

mi, matematik, tarih, hatta tasavvuf ve İslamî bilimlere ait eserlerde, çok kere telif tarihleri belirtilmediği için tespitte çeşitli zorluklarla karşılaşılmaktadır (Şehsuvaroğlu 1960: 26). Mesela, Türkçe ilk tıp kitabının XIV. asrın ortalarında yazıldığı zannedilmektedir (Uzluk 1960: 79). Bugünkü bilgilere göre, bu alandaki eserlerin ilki, Aydınoğlu Umur Bey (1340-1348) adına, İbni Baytar'ın *Kitâbü'l-câmii fi'l-edviyeti'l-müfrede* adlı eserinden, ismi bilinmeyen bir şahıs tarafından *Müfredât-ı İbni Baytar Tercümesi* adıyla yapılan tercümedir. Bilinen ilk telif tıp kitabı ise, 1390 yılında, İshak bin Murad tarafından Gerede yöresinde yazılmış olan *Edviye-i Müfrede* adlı eserdir (Önler 1988: 53-4). Tıp kitaplarının, halkın istifade etmesi için her zaman sade bir Türkçe ile yazılmaları dikkat çekicidir (Uzluk 1960: 81).

Manzum eserler yanında Anadolu'da XIV. yüzyılda mensur eserlerin sayısında da yavaş yavaş bir artış görülür. Bu eserlerin muhteva olarak tamamı dinî ve tasavvufî karakterlidir. Başlangıç yıllarında görülen mensur eserlerin Kur'an ya da onun tefsiri olması tesadüfi değildir. Yeni bir dinî kabul etmiş olan Türkler, yeni dinlerinin kutsal kitabıyla ilgilenmişlerdir. Bunu takiben İslam dininin Kur'an'dan sonra en önemli kaynağı olarak hadislerin çevirileri dikkat çeker. İbadet faaliyetlerini düzenleyen ilmihaller, bunun dışında kalan ana kuralları toplayan akaid, İslam hukuku nazariye ve uygulamalarını içeren fıkıh ve tasavvuf metinleri bu anlamda ilk göze çarpan örneklerdir. Bunlara ek olarak menkabevi İslam tarihleri, peygamberin hayatını anlatan siyerler, kısas-ı enbiya, dinî destani metinler, menakıbnâmeler, ilk dönemlerden itibaren karşılaşılan hem mensur hem de manzum ürünlerdir. Dinî konularda yazılmış bu eserler amaç bakımından birbirlerine benzemenin ötesinde konu, tipler, olayları ve kişileri tasvir etme bakımından da benzerlik gösterirler.

Bu dönem eserlerinin en önemli özelliklerinden biri de Arapça ve Farsçadan çevrilmiş olmalarıdır. Bunda şaşılacak bir durum söz konusu değildir. Bilinmektedir ki ayrı ayrı medeniyetleri açar gibi görünen büyük uyanışlar, gerçekte gittikçe genişleyen sürekli tefekkürle birbirine bağlıdır. Sürekli tefekkürü sağlayan en önemli öğe ise tercümedir. Büyük uyanış hareketleri her şeyden önce birer büyük tercüme devri ile başlamışlardır. Bir başka ifade ile uyanış dönemlerine yaratıcılık gücünü tercüme verir. (Ülken 1997: 14). Fakat daha önce de belirtildiği gibi bu çevirileri gerçekleştiren Türk aydınları karşılarındaki kitlenin ne tür bir beklenti içinde olduğunu biliyorlardı. Arap ve Fars kültürünü layıkıyla tanıyan bu aydınlar kuşkusuz sözü edilen bu dillerin estetik bakımdan uç örneklerini tanıyorlardı. Ama onlar o anda karşılarındaki muhatap kitlenin bu tür örneklere değil de didaktik ve folklorik üslupla kaleme alınmış yalın metinlere ihtiyaçları olacağı düşüncesiyle ve tabii doğru bir tercihle yukarıda sözü edilen daha çok dinî nitelikli eserler çevirmişlerdir. Bu metinler sadece içerik bakımından değil, üslup ve anlatım bakımından da yalın özellikler gösterirler. Estetik metinlerin çevirilerine ise daha sonra başlanacaktır.

XIV. yüzyılda Kul Mesud, Aydınoğlu Umur Bey (1309-1347) adına *Kelile ve Dimne*'yi Farsçadan Türkçe'ye çevirdi. *Kelile ve Dimne*, başta hükümdarlar olmak üzere devlet yöneticilerine yönetim aşamasında gerekli olan bilgilerle ahlakî meziyetlerle donanmış adil, akıllı ve güçlü olma yollarını hikemî öğütler, vecizeler ve atasözleriyle bezenmiş hikayelerle sunan ahlak ve siyaset kitaplarıdır. Fakat vermek istediği bilgileri doğrudan değil mecazî bir anlatımla sunmuş olmaları onların değerini arttırmıştır. Bu önemli konumları yüzünden sözü edilen eserler, yazıldıkları yıllardan itibaren pek çok dile çevrilmişlerdir. Kelile ve Dimne, konusu gereği öncelikle hükümdarların ilgisini çekmiş ve onlar tarafından kendi dillerine çevrilmeleri arzu edilmiştir. Halk hikayelerinden farklı olarak aydın çevrelerde okunan ahlak ve siyaset konulu bu tür eserler, Arap ve Fars edebiyatlarında olduğu gibi Türk edebiyatına da tercüme yoluyla kazandırılmış ve yüzyıllar boyu ilgi ile izlenmiştir. İşte dilimizde ilk *Kelile ve Dimne* çevirisi olan Kul Mesud tercümesi, Farsça aslına sadık bir metin olarak karşımıza çıkar. Çeviri metni, hüner göstermekten çok yararlı olmayı ve bilgilendirmeyi hedef almıştır. Klasik Osmanlı metinlerinde ayet ve hadislerle atasözü ve vecizeler Türkçe metnin bir parçası imiş gibi açıklayıcı bir hüküm ifade etmeden verilirler. (Toska 1989)

Yüzyılın bir diğer yazarı Şeyhoğlu Sadrüddin Mustafa (1340-1409'dan evvel) hayvan hikayelerini konu edinen *Marzuban-nâme*'yi çevirdi. Bu dönemin diğerlerine göre daha çok tanınan ahlak ve siyaset kitabı *Kabus-nâme* ise Mercümek Ahmed tarafından çevrildi. Bu eserin bir diğer mütercimi de Şeyhoğlu Sadrüddin Mustafa'dır. Aynı yazarın benzer türdeki bir diğer önemli eseri ise Necmüddin Dâye'nin *Mirsâdü'l-ibâd*'ından serbest bir tercüme olan *Kenzü'l-küberâ ve Mehekkü'l-ulemâ* adlı çalışmasıdır. Bu eser de padişahların, vezirlerin ve bilginlerin konumlarından söz eder ve devlet yönetiminde etkin olan bu grupların ideal konumlarının nasıl olması gerektiğini anlatır (Yavuz 1991).

Sözü edilen bu yazarların yaşadıkları yöreler gözden geçirilirse Anadolu Beylikleri içinde özellikle Aydınoğulları ve Germiyanoğullarının öne çıktığı görülecektir. Öyle anlaşılıyor ki XIV. yüzyıl Anadolusu'nda edebî ve ilmî faaliyet büyük ölçüde bu iki beyliğin sınırları içinde canlılığını sürdürmektedir.

Erzurumlu Mustafa Darir (ö.1392'den sonra), yine bu yüzyılda dinî ve tarihî mahiyetteki eserleriyle dikkat çeker. İslam peygamberinin hayat ve faaliyetlerinin anlatıldığı bu eser sahasının ilk örneği olması bakımından oldukça önemlidir. Eser, çeviri olup Ebu'l-Hasan Ahmed b. Abdullah el-Bekrî'nin *el-Envâr ve Miftâhu's-sürûr ve'l-efkâr fî Mevlidi'n-nebiyyi'l-muhtâr* adlı Arapça eserinin çevirisi olup beş cilttir. Sade dili, tabii söyleyişi ve içindeki lirik manzum parçalarla çok sevilen *Sîretü'n-nebî* Yavuz Sultan Selim'in Mısır fethi dönüşünde İstanbul'a getirilmiş ve yeniden altı cilt olarak istinsah ettirilmiştir. Fakat eserin 3,4 ve 5. ciltleri özellikle ilginç minyatürleri yüzünden çalınmış ve Batı kütüphanelerine

satılmıştır. Darîr'in bir diğer eseri olan *Fütühu'ş-şam* tercümesi Ebu Abdullah Muhammed b. Ömer b.Vâkıd el-Vâkıdî'nin aynı adı taşıyan eserinden çevrilmiştir. (Kaya, 1981). Darîr'in bir diğer mensur çeviri eseri *Yüz Hadis Tercümesidir*. Kırk, seksen veya yüz hadis çevirileri İslamî gelenekte çok yaygın olan bir uygulamadır. Bu uygulamanın dilimizdeki ilk örneklerinden birini sunan Darir, genelde manzum olarak yapılan çeviriler yerine mensur çeviriyi tercih etmiştir. Çeviri örneklerin pek çoğunda olduğu gibi devrik ve kısa cümlelerle kaleme alınan eser, yine bu dönem örneklerinin çoğu gibi isim ve fiil soylu kelimelerin yoğun kullanımıyla oluşturulmuştur. *Cömerd kişi yakındur Tanrıya, dahi yakındur uçmaga, ırakdur tamudan*, gibi.

Sa'lebî'nin Arapça *Arâyişü'l-mecâlis* adlı eserinden mütercimleri bilinmeyen *Kısas-ı Enbiyâ ve Tezkiretü'l-evliyâ tercümeleri*, yine bu yüzyılda Türkçeye çevrildiler. Bu eserlerde de folklorik üslubun ve ilk dönem ürünlerinde karşımıza çıkan yalın dilin özellikleri görülmektedir.

Bu çevirilerde yazarlar, eserin aslına sadık kalmakla birlikte oldukça serbest hareket etmekte, kişisel tasarruflarda bulunmaktadırlar. Mütercim bazan metinde olduğu halde bazı kısımları çeviriye almazken bazan da kendisi ilavelerde bulunmaktadır. Bazı konuların açıklanmasında yer yer mütercim kendi görüş ve düşüncelerini katarak metni genişletebilir. Bu yüzdendir ki bu dönemde ve daha sonraki devrelerde Arapça ve Farsça ile bağlantılı pek çok eseri günümüzde anladığımız şekliyle tamamen çeviri ürünü örnekler olarak saymamak gerekir.

Bu yüzyılın önde gelen şairlerinden Ahmedî'nin (ö.1412) kardeşi Hamzavî, din uğruna yapılan savaşlardaki fedakarlıkları, kahramanlıkları ve kerametleri ile halkın muhayyilesinde yer alan Hz. Peygamber'in amcası Hamza'nın adı etrafında gelişen *Hamza-nâme*'yi kaleme aldı. *Hamza-nâme*, Hz. Hamza'nın kişiliği etrafında kurulmuş, onun kahramanlığı, cesareti, dürüstlüğü, zayıftan yana olması, din uğruna yaptığı fedakarlıkları vs. özelliklerini dile getiren dinî-destanî bir türdür. Hamza-nâmeler, Anadolu'da İslamî destan kahramanlıklarının anlatıldığı ilk eserlerdir. Bunlar X. yüzyıldan itibaren söylenmeye başlanmış, XIV. yüzyıldan itibaren yazılı ilk örnekleri verilmiştir. *Hamza-nâme*'de daha çok İran kaynaklı ve efsane türünden olan olaylar dile getirilir. Türk nesrinin sade ve güzel ilk örneklerini oluşturan bu hikayeler, büyük bir halk kitlesi tarafından sevilerek okunmuştur (Sezen 1991).

İslamiyetin doğuşu ile ilk dönemlerdeki yayılışını anlatan Arapça tarih kitapları da bu yüzyılda Türkçe'ye kazandırılmıştır. Bu çevirilerin tamamında bir takım ilaveler bulunur. Taberî (ö.923) ve İbn Kesir (ö. 1373) tarihleri ile daha önce Darîr tarafından çevrildiği belirtilen *Fütûhu'ş-şam* bu tarz örneklerdir.

Yeni bir dinin ve onun oluşturmaya çalıştığı yeni bir toplumsal yapının varlığı karşısında dinî içerikli ve didaktik manzaralı eserlerin bu yüzyılda da daha önce

olduğu gibi ilk dikkati çeken örnekler olması son derece tabii, hatta gereklidir. Bu eserlerin dili çok sade, ifadeleri halkın kolaylıkla anlayabileceği açıklıktadır. Yabancı kelime, tamlama ve gramer şekillerine zaman zaman sözü edilen örneklerde rastlanmakla birlikte Türkçe yazmak ve tercümelerde halkın anlayabileceği sade bir dil ve üslup kullanmak onların başlıca özelliği idi. Çünkü bu durum, yeni teşekkül eden bir edebî dil olması açısından hem yazan hem de onu okuyacak olan muhatap kitle açısından bir zorunluluktu. Çoğu Arapçadan dilimize giren yabancı kelimelerin de tamama yakını halkın anlayabildiği, günlük hayatında kullandığı kelimeler olup bunların da önemli bir kısmı dinî tabirlerdi. Bu dönem metinlerinde sanılanın aksine Farsçanın oranı oldukça düşüktür. Yine bu yüzdendir ki bu ilk dönem örnekleri dil ve imlâ bakımından da örnek aldıkları yeni medeniyetin tesiri altındadırlar ve Oğuz Türkleri, Arapçadan, özellikle de Kur'andan etkilenen bir imlâ ve yazı sistemi geliştirmişlerdir. Bu yüzden Türkçe kelimelerdeki ünlülerin yazılmadığı, onların yerine hareke kullanıldığı görülür. Bu durum, harekenin önemini kaybettiği XVI. yüzyıldan itibaren bile zaman zaman karşılaşılan bir özellik olarak karşımıza çıkar. Kısacası, ilk dönemler, başka hususlarda olduğu gibi dil ve imlâda da bir karmaşanın yaşandığı devrelerdir. Özellikle Türkçe kelimelerin aynı metin içinde bile farklı imlâ ile yazıldıkları, Batı Türkçesi dahilinde verilmiş dönem ürünlerinin pek çoğunda karşımıza çıkan bir tablodur.

Dinî nitelikli bu eserler yanında XIV. yüzyılda yavaş yavaş dünyevî konuların da yer almaya başladığı görülür. İnsanın bu dünya ile ilgili arzu ve heveslerini dile getiren eserler de kaleme alınmaya başlanır. Bu tarz eserlerin ilgi görmeye başlaması mevcut türlerin gelişimini de hızlandırır. İnsanların gerçek dünya ile ilgili eğilimlerinin güçlenmesi sonucu yeni tür ve şekiller doğmaya başlar. Çünkü bu anlamda ortaya çıkan yeni tür, şekil ve üslupların oluşumunda dil hadiseleri ile birlikte sosyal sebepler de etkindir.

B. XV. Yüzyıl

Osmanlı devleti bu yüzyılda Anadolu'nun siyasî birliğini alt üst eden Ankara Savaşı'na (1402) rağmen siyasî birliği toparlamaya gayret göstermiş, Çelebi Mehmed'in tahta geçmesiyle birlikte (1413-1421) tekrar bütünleşme konusundaki gayretler ön plana çıkmış ve Anadolu tek bir siyasî gücün etrafında toparlanmaya başlamıştır. Bu yüzyıl, siyaset yanında Osmanlı Devleti'nin kültür ve medeniyet bakımından da ilerleme devridir. XV. yüzyılda Türkçe sadece halkın konuştuğu bir dil olmaktan çıkmış, edebî sahada bir yazı diline dönüşmüş, bunun yanında bir devlet dili olarak da kısa bir süre sonra dünyanın en büyük dilleriyle diplomatik yazışmalar yapacak seviyeye ulaşmanın ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Bunun delilleri, vakfiye kitabelerinde, resmî devlet yazıları ve fermanlarda görülmektedir. Ayrıca Devletoğlu Yusuf'un eserinden anlaşıldığı kadarıyla yüzyılın ilk çeyreğinde medreselerde Türkçe dersler verilmektedir. Bütün bu gelişme-

lere bağlı olarak diğer güzel sanatlar yanında edebiyat da ilerlemesini sürdürmüştür (TDEK 1998).

Bu yüzyılda, kültür hareketlerini başlatan, koruyup geliştiren, Türkçenin büyük devlet dili olmasına zemin hazırlayan II. Murad olmuştur. Şuurlu bir Türkçeciliğe sahip olan II. Murad devrinde devlet resmen dile müdahalede bulunmuş, Türkçeye Arapça ve Farsçadan bazı tercümeler yaptırmış; mütercimlere eserlerinde sade ve açık bir dil kullanmalarını tavsiye etmiştir (Yavuz 1983:15).

XV. yüzyıl, klasik Türk edebiyatı İran'dan alınan örneklere göre zenginleşme dönemidir. Bu dönemde klasik edebiyata asıl etki Herat ekolü olarak isimlendirilebilecek ekipten, yani Hüseyin Baykara, Molla Camî ve Ali Şîr Nevâyî'den gelmiştir (BİT 1993: 552). Kısaca, bu yüzyılda, klasik Türk edebiyatı, sağlam temeller üzerinde, gelişmeye başlamıştır. Bu tarz şiirin ilk büyük üstadı Şeyhî'dir. Asrın ikinci yarısında ise iki büyük üstad Ahmed Paşa ve Necatî yetişmiştir (TDEK 1992, C. III: 116).

Manzum Eserler

XV. yüzyılın başında dikkat çeken şair Ahmed-i Daî'dir. Yüzyılın başında hem nazım hem de nesir alanında Türkçe'ye kıymetli eserler kazandıran Daî'nin hayatı hakkında bilinenler sınırlıdır. Bu yüzyılda da Germiyan Beyliği çerçevesinde yetişen sanatçılar Anadolu'da Türkçe'ye hizmet etmeye devam etmektedirler. Daî de bu konumdaki isimlerden biridir. Başlangıçta Germiyan beylerinden II.Yakup Bey'in hizmetinde olmuş, bu topraklar Osmanlı devletine bağlanınca Osmanlı hükümdarı Emir Süleyman, Çelebi Mehmed ve II. Murad'ın maiyetinde bulunmuştur. Ölüm tarihi de bilinmemektedir. Bursa'da adını taşıyan bir mahalle ile hamam ve cami bulunması mezarının da orada olduğunu düşündürmektedir. Üretken bir şair olan Daî'nin on beş kadar eseri vardır. Türkçe, Farsça *divan*, *Çengnâme* (Tekin 1992), *Câmasbnâme*, *Vasiyyet-i Nûşirevan ve Mutâyebât* bunların manzum olanlarının başlıcalarıdır. Edebiyat tarihi içinde Ahmedî ile Şeyhî arasında önemli bir köprü olan Daî, yazdıklarıyla da kendi çağının dil ve üslup özelliklerini yansıtan önemli bir halkadır.

XV. yüzyılın en önemli isimlerinden biri olan Şeyhî de Germiyanoğulları sınırları içinde yetişmiş büyük bir sanatçıdır. Asıl adı Yusuf Sinanüddin olan şair, öğrenimini İran'da tamamlamış ve burada önemli hocalardan islami ilimler, tıp ve tasavvuf eğitimi almıştır. Ülkesine döndükten sonra II. Yakup Bey ile Osmanlı sultanlarından Emir Süleyman ve Çelebi Mehmed'in maiyetinde bulunmuş, onların hekimliklerini yapmıştır. Daha sonra II. Murad'ın da maiyetinde bulunan Şeyhî, 1431 yılı civarında Kütahya'da ölmüş ve Dumlupınar'ın Çiftepınar köyü yakınlarına gömülmüştür.

Şeyhî'nin elimizde *Divan'ı*, *Husrev ü Şirin* mesnevisi ile *Har-nâme* adlı küçük bir mesnevisi bulunmaktadır. Bu eserleriyle Şeyhî, Divan şiirin Anadolu'daki ilk

önemli temsilcisi sayılmalıdır. Ona gelinceye kadar sade ve basit bir dil ve üslup özelliği gösteren Türkçe Dehhanî, Ahmedî, Ahmed-i Daî gibi şairler elinde belli bir üslup özelliği kazanmaya başlamışsa da hala erken dönemin hususiyetlerini yansıtmaktadır. Daha çok folklorik üslup olarak adlandırılacak olan bu üsluptan bedîî üsluba geçişin ilk örneklerine Şeyhî'de tesadüf edilebilir. Onda eleştiri konusu olan arkaik Türkçe kelimelerin, aruz kusurlarının varlığı yaşadığı çağla izah edilmelidir. Bu görüntüye rağmen biraz daha farklı bir vadide eser veren Nesimî hariç tutulacak olursa Şeyhî, divan edebiyatını ana çizgileriyle gösteren ilk şairdir, denebilir. Bunu ilk dönem tezkirecilerinden itibaren bütün araştırıcılar belirtir (İsen1994:112; Tarlan 1934). Nitekim ortaya konan bu ürünler daha sonra pek çok şairi etkilemiştir. *Şeyhî Divanı* basılmıştır (İsen-Kurnaz 1990). *Şeyhî*'nin diğer eseri olan *Husrev ü Şirin*, araştırıcılara göre Türk edebiyatında yazılan *Husrev ü Şirinlerin* en güzelidir. Husrev ü Şirin aslında Nizâmî'den tercümedir. Fakat daha önce belirtildiği gibi Osmanlı dönemi çeviri örneklerini tercüme ile telif arası bir noktada değerlendirmek gerekmektedir. Aynı şey bu eser için de söylenebilir. *Husrev ü Şirin* Şeyhî tarafından bitirilememiş, eksik kalan kısmı XVI. yüzyılda Rûmî adlı bir şair tarafından tamamlanmış, Cemâlî de buna zeyl yazmıştır. *Husrev ü Şirin* yayınlanmıştır (Timurtaş 1963).

Şeyhî'nin eserleri içinde en tanınanı olan 126 beyitlik küçük mesnevisi *Harnâme*, hiciv edebiyatımızın ilk başarılı örneklerinden biri sayılmaktadır. Bu çalışma da Timurtaş tarafından yayınlanmıştır (1970).

Divan edebiyatı Şeyhî'nin ardından bu yüzyılın en önemli şairlerinden biri olan Ahmed Paşa'yı yetiştirdi. Kaynaklarca Bursa veya Edirne'de doğduğu belirtilen Ahmed Paşa, II. Murad'ın kazaskerlerinden Veliyyüddin Efendi'nin oğludur. Ailesinin konumuna denk bir öğrenim gören Ahmed Paşa müderrislik ve kadılık yaptıktan sonra ilmi, zekası ve şiiriyle dikkat çekerek önce kazasker sonra da Fatih Sultan Mehmed'e vezir ve müşavir olmuştur. Daha sonra gözden düşen Paşa, önce hapse atılmış sonra bağışlanarak Bursa'da mütevellilik ve sancak beyliği görevlerine atanmıştır. Son görevi olan Bursa sancak beyliğinde iken ölmüş (1497) ve kendi yaptırdığı medrese bahçesine gömülmüştür. Ahmed Paşa, divan şiiri vadisinde, Şeyhî'den aldığı bayrağı bir adım daha ileriye götürmüş, onun şiirinde eleştiri unsuru olan arkaik kelimelerden şiirini arındırmış ve daha çok Fars şiiri özelliklerine benzeyen bir noktaya taşımıştır. Bu yüzden devir kaynakları onu Fars şiir birikimini Türkçeye aktaran kişi olarak tanımlarlar (Canım 2000: 156). Ayrıca onun Nevâyî'nin şiirlerine nazire yazarak kendi tarzını bulduğu bilgisi de belgelenmiştir (Çetindağ 2001). Fakat o etkilendiği eserleri Türkçe'ye başarıyla aktarmış, bu haliyle de teknik bakımdan kusursuz örnekler ortaya koymuştur. Fakat teknik mükemmelliğe karşın bu şiirlerde bir cazibe eksikliği söz konusudur. Ahmed Paşa'nın şiirleri içinde özellikle kasideleri başarılı bulunmuştur. Bu şiirlerde artık işlek, ahenkli, ince ve zarif hayallerle süslü, edebî sanatlara

ustalıkla yer veren bir tabloyla karşılaşılmaktadır ki bu özellikler artık klasik şiirin bedîî üslubu olarak tanımlanacaktır. Ahmed Paşa'nın şiirlerinde tasavvufî görüşler yer almamaktadır. Ahmed Paşa bu özellikteki şiirlerini *divanında* topladı (Tarlan 1992).

XV. yüzyılın başında Anadolu'da henüz tam anlamıyla bir siyasî birlik söz konusu olmadığı, var olan siyasî başkentlerde bilim, kültür ve sanatın alt yapı kurumları yeni yeni oluşmaya başladığı için bu dönem sanatçıları büyük ölçüde öğrenim için Anadolu dışına gitmekte ya da Anadolu dışından buralara bilim ve sanat adamları gelmektedir. Mısır, İran, Irak bölgesi öğrenim için gidilen, Horasan ve Herat ise Anadolu'ya sanatçı gönderen yerler olarak dikkat çeker. Ahmedî'nin Mısır'da, Şeyhî'nin İran'da, Eşrefoğlu'nun Hama'da yetişmiş olması tesadüf değildir. İşte farklı coğrafyalardaki değişik kaynaklardan toplanan bilgiler zamanla Anadolu'da yeni bir yapı vücuda getirecektir. Hiç kuşkusuz edebiyat da bundan kendi payına düşeni alacaktır.

Bu anlamda Anadolu'da İstanbul'un fethiyle birlikte her alanda başka tür bir canlanma ortaya çıktı. Artık Fatih Sultan Mehmed Asya ve Avrupa'yı birbirine bağlayan kara ve deniz yollarını kontrol eden, üstelik de o güne kadar ele geçirilemeyeceği söylenen bu tılsımlı şehri feth edince sadece bir şehri değil, bir efsaneyi de elde etmiş olmaktaydı. Bu önemli kazanım derhal etkisini pek çok alanda ve uluslar arası düzeyde değişiklikler meydana getirerek gösterdi. Artık Osmanlı devleti bir imparatorluğa gidiyordu. Bunun yazı diline, şair ve yazarlara da etki etmesi gayet doğaldı. Ama bu noktada siyasî gelişmelerle kültürel gelişmelerin birbiriyle bütünüyle örtüşmediği, kültürel gelişmelerin siyasî gelişmeleri belli bir mesafeden izlediğini unutmamak gerekir. Bu yüzdendir ki İstanbul, merkezli bir bilim, kültür, sanat faaliyetinden söz etmek için fetih tarihinin üzerinden belli bir dönemin geçmesi gerekmektedir (Köprülü 1918; Tekin 1995). Fatih Sultan Mehmed ve Vezir Mahmud Paşa'nın bu konudaki gayretleri sözü edilen mesafeyi kısaltmışsa da bu işler kısa sürede gerçekleşmemiştir. İşte bu yeni dönemde ortaya çıkan önemli isimlerden biri Necatî'dir. Doğum yeri ve doğum tarihi belli olmayan Necatî, kaynaklardaki verilere bakılacak olursa devşirme asıllıdır. Asıl adı İsa olup Edirne'de bir yaşlı kadın tarafından yetiştirilmiş, gençliğini Kastamonu'da geçirmiş, şiiriyle dikkat çekince Osmanlı sarayınca himaye edilerek şehzadelerin maiyetinde divan katipliklerinde çalışmıştır. Yanında çalıştığı Şehzade Mahmud'un Manisa'da ölmesi üzerine İstanbul'a dönmüş ve kendisine sağlanan maaşla geçimini sağlayıp burada vefat etmiştir (1509). Necatî kendisine gelinceye kadar oldukça mesafe kat eden İstanbul Türkçesini bir yazı diline dönüştürerek çok önemli rol üstlenmiş bir şair olma özelliği taşır. Onun bu özelliği daha devrinde edebiyat araştırıcıları tarafından fark edilmiştir (Canım 2000: 487). Böylece Ahmed Paşa ve Şeyhî'de biraz tercüme kokan dil ve üslup Necatî Bey'de İstanbul Türkçesi'nin tabii cümle yapısına uygun hale getirilmeye,

yerlileştirilmeye çalışılması çabasına dönüşür. Bunun sonucunda da Necatî'nin şiirleri bu doğal yapıdan gelen canlılıkla çıkar okuyucunun karşısına. Türkçe deyim ve atasözleriyle zenginleşen bu yeni yazı dili, XVI. yüzyılda Bakî, XVII. yüzyılda Şeyhülislem Yahyâ elinde daha da gelişecek ve XVIII. yüzyılda Nedim'le en güzel örneklerini verecektir. Necatî'nin elimizde bulunan tek eseri *Divanı*'dır (Tarlan 1992)

İstanbul'un fethiyle artık bir imparatorluğa doğru yürüdüğünü söylediğimiz Osmanlı devleti daha önceki büyük devletlerde belli kurallara göre işleyen sanatı ve sanatçıyı koruma ilkesini, konumuna denk bir biçimde ele almaya başladı. Matbaanın yaygınlaşıp bugünkü anlamda bir telif sistemi oluşuncaya kadar bilim ve sanat ancak himayeci bir gelenekle yaşama imkanı buldu. Bu yüzdendir ki bütün ortaçağ boyunca sanat ve saltanat birbiriyle yakın ilişkili iki kelime olarak kullanılmıştır. Kendi yapıp ettiklerini hem çağına hem de gelecek zamanlara iletecek yöneticiler, şairleri adlarını ölümsüzleştirecek kişiler olarak görmüştür. Bulunduğu konum gereği hem çağına söyleyecek sözü olan hem de bunu –tıpkı saltanat mensubu gibi- gelecek kuşaklara ulaştırmak isteyen sanatçı da, saltanat sayesinde sanatını icra edebileceği bir ortam bulabilmek umuduyla devlet yöneticilerine yaklaşmıştır (İsen 1997). Bütün ortaçağda sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda sanat ilişkilerinin de böyle bir gelenek içinde icra edilmesi kaçınılmazdır. Orta Çağ'da Doğuda ve Batıda devlet patrimonyal yapıda olup egemenlik gücü, mülk ve tebaa mutlak biçimde hükümdar ailesine ait sayılırdı. Sadece onun lütuf ve inayetine erişenler toplumun en şerefli ve zengin tabakasını oluştururdu. Hanedanlar arasında rekabet ve üstünlük yarışı başka alanlar gibi sanat koruyuculuğunda da kendini gösterirdi (İnalcık 1992). Ayrıca böyle bir gelenekte yöneticinin de koruduğu sanatı bilen biri konumunda olması gerekir. Bu yüzdendir ki özellikle Osmanlı sarayında başta şehzâdeler olmak üzere devlet yöneticilerinin şiir, musiki ve hat konusunda eğitildiklerini biliyoruz. İşte böyle bir anlayıştan dolayı Osmanlı padişahlarının çoğu hem şairleri korumuş hem de şiir yazmıştır. Osmanlı devletinden önce de var olan bu gelenek en güzel örneğini Herat'ta Hüseyin Baykara (1438-1506) ile Ali Şir Nevayî (1501) arasında bulur (İsen 1997: 285). İlk Osmanlı padişahları yeni bir devlet kurmak için uğraştıkları için bu anlamda bir faaliyet içinde olamamışlardır. Ancak fetret devri sona erdikten ve devlet güçlü sultanların etrafında toparlanmaya başladıktan sonra bilim, kültür ve sanatla ilgilenilmeye başlandı (İpekten 1996: 15). Yıldırım Bayezid, Şeyhoğlu Mustafa, Ahmedî ve Niyâzî ile Emir Süleyman, Ahmedî, Ahmed-i Daî ve Hamzavî ile Çelebi Mehmed, Ahmedî, Ahmed-i Daî ve Şeyhî ile ilgilenmişlerse de asıl yoğun alaka II. Murad devrinde başlar. II. Murat Osmanlı hanedanı içinde ilk şiir söyleyen padişahtır. Bu yüzden devrinde şiir revaç bulmuş, şairlere maaş bağlamış bu yüzden de Şeyhî, yeğeni Cemalî, Şemsî, Nakkaş Sâfî, Gelibolulu Zaifî,

İvazpaşazâde Atayî, Hüsâmî, Hassan, Bursalı Ulvî ve Aşkî gibi bir şair kadrosu teşekkül etmiştir. Yine bu yüzdendir ki ilk dönem Osmanlı şuarâ tezkireleri Osmanlı devri edebiyatını da II. Murat devrinden başlatırlar.

Fatih Sultan Mehmed devrinde (1451-1481) ise bilim ve sanata sağlanan teşvik uç noktasına ulaşmıştır. İstanbul'u doğunun ve batının en önemli kültür merkezi yapma arzusuiçindeki Fatih, bilinçli bir gayretle önce islam dünyasında bilgisiyle temayüz etmiş bilgin ve sanatçıları sarayına davet etti. Bunların ilk akla geleni Molla Camî (1413-1492) ile ünlü matematik bilgini Ali Kuşçu'dur (ö. 1474). Bununla da yetinmeyerek Fatih, batılı bilgin ve sanatçıları da İstanbul'a çağırdı. Bunların ilk akla geleni de Mastori Pavli Daragoza ile Veronalı Matteo Pasti'dir. Birkaç dil bilen Fatih bilim alanında yetkin olduğu gibi şiir alanında da dikkat çeken bir isimdi. Sultan şairler arasında ilk divan tertib eden ve adı dışında ilk mahlas kullanan padişah odur. Avnî mahlasıyla söylediği şiirler çağının önde gelen ustalarının örnekleriyle yarışacak niteliktedir. Devrinde 185 şairin maiyetinde bulunduğu, otuz kadarının maaşa bağlandığı rivayet edilir (İpekten 1996: 28; Tekin 1995: 186). Fatih dışında bu dönemde sadrazam Mahmud Paşa ile Şehzade Cem de şairleri koruyan kişiler olarak dikkat çekti (İpekten 1996). XV. yüzyılda tahta geçen bir diğer padişah II. Bayezid (1481-1512) Adlî mahlasıyla şiirler söylemiş ve bunları bir divanda toplamıştır. Fatih devrinde yetişen pek çok şair, olgunluk dönemini onun devrinde tamamlamıştır.

II. Bayezid de atalarının himayeci geleneğini devam ettirdi. Bu yüzden adına pek çok eser sunuldu (İpekten 1996: 50; Erünsal 1979-1980). Padişahların dışında Şehzade Cem ve Şehzade Korkut da şiirler yazmışlardır. Cem'in *Türkçe ve Farsça divanı* ile *Cemşîd ü Hurşid* adlı mesnevisi vardır (Ersoylu 1989; Okur 1992, İnce 2000). Korkut'un şiirleri de yayınlandı (Kılıç 1996: 203).

Hanedan mensupları yanında devrin önde gelen devlet adamları da hem şiir yazmış, hem de yazanları korumuşlardır. Bunların başında kuşkusuz Adnî mahlasıyla Türkçe, Farsça şiirler söyleyen Mahmud Paşa (ö.1474) gelir. Bir diğer isim de yine sadrazamlardan olan Karamanî Mehmed Paşa'dır. O da Nişanî mahlasıyla Türkçe, Arapça şiir söylemiştir.

XV. yüzyılda önde gelen bu şairlerin dışında da çok sayıda şair yaşamış ve bunlar şair sayısındaki artışa paralel olarak değişik konularda eserler kaleme almışlardır. Divanı elimize geçmemiş olmakla birlikte devir kaynaklarının övgüyle söz ettikleri Melîhî, Ahmed Paşa'nın tanzir ettiği şairlerden biri olan Atâyî, Şeyhî'nin yeğeni Cemâlî, Karamanlı Nizâmî, Cem Sultan'ın maceralı hayatında hep yanında olan Cem Sa'dîsi, ilk defa atasözü ve deyimlerle örülü şiirler kaleme alan Cezerî Kasım Paşa, Taci-zâde Cafer Çelebi bunların başlıcalarıdır. Bu yüzyılda ilk defa kadın şairler de edebiyat dünyamıza katılırlar. Kastamonulu veya Amasyalı bir ailenin kızı olan Zeynep Hatun bunların ilkidir. Divan tertip ettiği

söylenirse de bu eser henüz ele geçmemiştir. Bir diğer kadın şair Amasyalı Mihrî Hatun'dur (ö.1506). Elimizde divanı da olan Mihrî, sade ve samimi ifade edilmiş gazeller yazmıştır. Bunların bir kısmı Necatî'ye naziredir (Timurtaş 1992).

Bu yüzyılda artık Rumeli şehirleri de Osmanlı kültür mozayiğini zenginleştirmeye başlamışlardır. Bunların başında Priştine doğumlu Mesîhî (ö.1513) gelmektedir. Mesîhî, bütün Priştineli şairler gibi katiplik mesleğini seçmiş ve Hadım Ali Paşa'ya divan katibi olmuştur. Mesleğinin yansıması olarak *Gül-i Sad-berg* adlı bir münşeat mecmuası kaleme almış, divan tertip etmiş (Mengi 1995) ve Osmanlı edebiyatı için yeni ve Türk edebiyatına özgü bir tür olan şehr-engîz yazma geleneğini başlatmıştır. Murabba tarzında yazdığı bahariyye, Türkçeden Batı dillerine çevrilen ilk örneklerden biridir.

Batı Türkçesinin başlangıcında ağırlıklı bir yekun tutan mesneviler, bu yüzyılda da kaleme alınmaya devam edildi. Yüzyılın başında Şeyhî'nin *Husrev ü Şirin*'i ile iyi bir çıkış yakalayan mesnevi geleneği, Hümâmî'nin *Sînâme*'si, Elvan-ı Şîrâzî'nin *Gülşen-i Râz*'ı, Cemâlî'nin *Gülşen-i Uşşak*'ı (Hümâ vü Hümâyun), Halîl'inin *Firkatnâme*'si, Abdî'nin *Camasbnâme*'si, Muînî'nin ilk Türkçe Mesnevi çevirisi olan *Mesnevî-i Muradiyesi* (Yavuz 1983), Abdurrahim'in *Vahdetnâme*'si (Keskin 2001), Taci-zâde Ca'fer Çelebi'nin *Hevesnâme*'si ile bu yüzyılın önemli ürünlerini verdi. Yüzyılın sonunda ise Akşemseddin-zâde Hamdî (1499-1503), Anadolu sahasının ilk hamsesini kaleme aldı. *Yusuf u Züleyhâ, Leylâ vü Mecnun, Tuhfetü'l-uşşâk, Kıyafetnâme ve Mevlid*'den oluşan bu hamse içinde en tanınmış olanı kendi hikayesini de içine alan Yusuf u Züleyhâ mesnevisidir. Yüzyılın hamse yazan bir başka şairi de Karışdıranlı Süleyman Behiştî'dir. *Yusuf u Züleyhâ, Leylâ vü Mecnun, Hüsn ü Nigâr, Süheyl ü Nevbahâr, ve Vâmık u Azrâ* adlı mesnevileri dışında bir de Divanı vardır.

Dinî ve tasavvufî edebiyat da XV. yüzyılda gelişimini sürdürdü. Bu tarz eserler söz konusu edilince ilk akla gelen örnek, yüzyıllardan beri adeta kutsal bir metin özelliği kazanmış olan Süleyman Çelebi'nin *Mevlid*'idir. Hayatı hakkında fazla bilgi bulunmayan Süleyman Çelebi, hayatını Bursa'da geçirmiş ve Yıldırım Bayezid'in divan imamlığını yapmıştır. Vesîletü'n-necât adını taşıyan ve mesnevi nazım şekliyle kaleme alınan mevlit, Türk halkının samimi peygamber sevgisini çok güzel yansıtan ve yazıldığı günden beri hiçbir kitaba nasip olmayan bir ilgiyle okunan çok önemli bir eserdir. Benzer popüler eserler gibi *Mevlit* de zaman içinde orijinal şeklini büyük ölçüde kaybetmiştir. Fakat Süleyman Çelebi'nin başlattığı bu gelenek başka şairlerce de sürdürülmüş ve bu yüzyılda Ahmedî ile Muhibbî de mevlit yazmışlardır (Timurtaş 1992: 127). Yazıcızâde Mehmed'in *Muhammediye* adlı eseri de Türk halkının değer verdiği önemli dinî kaynaklardan biridir. Bir çok dinî hikaye ve hadis yorumuna dayanan bu eser, *Mevlit* gibi yüzyılını yansıtacak yalın bir dil ve açık bir üslupla kaleme alınmıştır. Bu tarz eserlerin günümüze kadar sevilerek okunmasının en önemli sebeplerinden biri

de bu hususiyettir. Zaten dinî ve tasavvufî eserler öncelikle okunmak ve anlaşılmak için yazıldıklarından yalın dil kullanımına ve açık anlatıma çok dikkat edilmektedir.

II. Murad adına fıkha ait manzum *Vikâye* tercümesini kaleme alan Devletoğlu Yusuf, bir hadis tercümesi olan *Ferahnâme*'yi (y.1425), kaleme alan Hatiboğlu, Âşık Paşa'nın tarzını sürdüren Aydınlı Rûşenî (ö.1486), Yunus tarzını sürdüren Hacı Bayram-ı Velî (ö.1429) ve şiirlerini bir *Divan*'da toplayan Eşrefoğlu Rûmî (ö. 1469) (Güneş 2000), aruz veznini kullanan fakat gene tarzına uygun sade şiirler kaleme alan Kemal Ümmî (ö.1475) (Yavuzer 1997) yüzyılın dinî ve tasavvufî edebiyat vadisinde eser veren diğer önemli adlarıdır.

Bu yüzyılda manzum tarihler de yazılmıştır. Enverî'nin *Düsturnâmesi*, Uzun Firdevsî'nin *Kutbnâmesi (Kıssa-i Cezîre-i Midilli)*, Sarıca Kemal'in *Selâtînnâmesi* bunlar arasındadır.

Mensur Eserler

XV. yüzyılda şiirde kazanılan bu gelişmeye paralel bir nesir dilinden söz edilemez. Bu yüzyılda da nesir, konuşma dilinin bir adım önünde kısa cümleler, çeviri kokusu özellikleri taşıyan bir ifade ve yalın bir üslupla sade nesir örnekleri çerçevesinde değerlendirilebilir. Bunun yanında sayıca az da olsa farklı türlerde ilmî ve bedîî üslupla kaleme alınmış estetik nesrin ilk örneklerine bu yüzyıl metinleri arasında rastlanacaktır.

XV. yüzyıldaki mensur dil verimlerine bakıldığında dinî, tasavvufî ve dinî-destanî konulu eserler çoğunluğu teşkil ederler. Bunun yanında *Dede Korkut Hikayeleri* ve *Danişment-nâme* gibi bazı kahramanlık hikayeleri ile münşeât türündeki eserlere de rastlanır. Kısacası bu yüzyılda nitelik ve nicelik bakımından bir zenginleşmeden söz edilebilir.

Anadolu Türk edebiyatının öncü isimlerinden biri olan Ahmed-i Daî, manzum örnekler yanında Timurtaş Paşaoğlu Umur Bey'in teşvikiyle Emir Süleyman adına *Tercüme-i Tefsîr-i Ebu'l-leys Semerkandî*'yi kaleme aldı. Sözü edilen bu eser, Anadolu'da Türkçeye çevrilen ilk Kur'an tefsiri olarak bilinmektedir. Bir akaid kitabı olan ve Arapçadan dilimize aktarılan *Miftâhü'l-cenne*, Lülü Paşa adında biri için çevrilmiştir. Ebi Bekr bin Abdullah el-Vâsitî'ye ait rüya tabirlerinden bahseden *Tercüme-i Ta'birnâme*, Germiyanoğlu II. Yakup Bey adına çevrilmiştir. Konusu astronomi ve astroloji olan *Tercüme-i Eşkâl-i Nâsır-ı Tûsî*, Nâsır-ı Tûsî'nin *Sî-Fasl* adlı eserinden çevrilmiştir. Attar'dan çevrilen *Tercüme-i Tezkiretü'l-evliyâ*, daha sonra edebiyatımızda yaygınlık kazanacak olan evliya biyografilerinin Anadolu'daki öncü örneklerinden biridir. Eser, Karaca Bey'in isteği üzerine II. Murat adına çevrilmiştir. Sağlığın korunmasıyla ilgili hadisleri içeren *Tercüme-i Tıbb-ı Nebevî*, Ebu Nuaym Hâfız-ı İsfahânî'nin *Kitabü'ş-şifâ fî ehadisi'l-Mustafâ* adlı eserinin Ahmed b. Yusuf et-Tıfâşî tarafından meydana getirilen muhtasarının, Umur Bey'in isteği

üzerine Türkçeye yapılan çevirisidir. Ayrıca onun *Ayete'l- kürsî*'nin tefsiri ile Esma-i Hüsnâ'yı açıklayan *Vesîlet'ül-mülûk li Ehli Sülûk* adlı mensur çevirisi de vardır.

Ahmed-i Daî'nin bu eserleri arasında bir tanesi vardır ki nesir tarihimiz açısından son derece önemlidir. Bu yüzyıla gelinceye kadar ortaya konan eserlerin çoğu, özellikle de bir takım temel şekil ve türlere ait örnekler, daha önce Arap ve Fars edebiyatlarında gelişmiş eserler esas tutularak dilimize adapte edilmiş çalışmalardır. Mektup türü de bir edebiyat formu olarak Arap edebiyatında çok erken dönemlerde kesin kurallara bağlı bir sanat olarak teşekkül etmişti. Eldeki çalışmalardan anlıyoruz ki standart bir forma ulaşan mektup türü eğitimin de bir parçası idi. Başka örnekler gibi Arap edebiyatından Fars edebiyatına geçen tür, oradan da Türk edebiyatına geçmiştir. Bugünkü anlamda kompozisyon kitabı adı verilebilecek olan ve yazışma kurallarını belirleyen münşeat mecmualarının ilk örneklerinden birini böyle bir örnek çerçevesinde Daî dilimize kazandırmıştır. Münşeât mecmualarında yer alan mektuplar, belirli olay ve durumlar karşısında devlet görevlilerinin neyi nasıl yazmaları gerektiğini gösteren kalıp mektuplardır. Resmî yazışmalar dışında bu tarz eserlerde şahsi yazışma örnekleri de yer almakta, ana, baba, kız kardeş dayı gibi kişilerin yakınlarına, arkadaşlarına veya toplumdaki yüksek mevki sahibi birilerine, uzak bir tanıdığa tebrik, taziye veya rica tarzında yazılacak örneklerin de bu münşeâtlarda modelleri bulunmaktadır. İşte bu tarz eserlerin ilk örneklerinden birini *Teressül* adıyla Daî kaleme aldı.

Daî'nin *Teressül*'ü dışında bu yüzyılda Yahyâ bin Mehmed el-Kâtib'in *Menâhicü'l-inşâ*'sı, Şeyh Mahmud bin Edhem'in Gülşen-i İnşâ'sı ve Mesîhî'nin *Gül-i Sad-Berg*'i, tarzın dikkate değer diğer öncü örnekleridir. (Derdiyok 1997: 665; *Türk Dili Mektup Özel Sayısı*, S.274, Temmuz 1974: 44; Tekin 1971).

Bu dönemin dikkate değer yazarlarından biri de Bedr-i Dilşâd'dır. Türk nesir tarihi açısından önemli bir isim olan yazarın, *Tuhfe-i Murâdî, Kemaliyye, Kitâbü't-tabîh ve Tarih-i İbni Kesir Tercümesi* gibi eserleri vardır. Bu eserlerin çoğu, II. Murad'a sunulmuştur. Bütün bu çalışmalardan II. Murad'ın bilim ve sanata büyük önem verdiği ve onun bu gayretleriyle Türkçenin bu yüzyılda bir yazı dili olarak gelişip serpilme yolunda önemli adımlar attığı kolaylıkla söylenebilir. (Çelebioğlu 1995; Yelten 1998).

Her sosyal faaliyetin hususi bir tarihe ihtiyacı, olayların ortaya çıkışından sonradır. Osmanlı toplumsal yapısında ortaya çıkan gelişmeler artık toplumu tarih yazmaya zorlamaktaydı. Üstelik İstanbul'un fethinden sonra bir imparatorluk kurmuş olmanın bilinciyle toplum, her türlü sosyal, iktisadî ve kültür faaliyetlerini yazıya geçirme şuuru kazanmıştı. Bu yüzyılda Osmanlı devletinin kuruluşunun üzerinden epey zaman geçtiği için Osmanoğulları tarihleri *(Tevârih-i Âl-i Osman)* bir ihtiyaca cevap vermek üzere kaleme alınmaya başlanmıştır. Bunların önemli bölümü ilk örnekler ve çağının anlayışının ürünü olması açısından sade bir dil ve destanî unsurlarla iç içe yazılmışlardır.

Osmanlı tarihçiliğinin önemli bir kolu olan *Tevârih-i Âl-i Osmanların* ilk mensur örneğini yazan Derviş Ahmed Âşıkî b. Şeyh Yahyâ b. Süleyman b. Âşıkpaşa'dır (1400-1502). Âşıkpaşazâde, Amasya civarında Elvan Çelebi köyünde doğdu. Âşık Paşa'nın torunlarından olduğu için şiirlerinde Âşıkî mahlasını kullanmaktadır. Yazar bu eserini yazarken Geyve'de Orhan Gazi'nin imamı İshak Fakih'in oğlu Yahşi Fakih'in evinde okuduğu bir kitabı kaynak olarak kullandığını, II. Murad ve II. Mehmed devirlerine ait olan bölümleri ise kendi görüşleri olarak kaleme aldığını belirtir. Eser, 1484 yılında kaleme alındı. Menakıb üslubuyla kaleme alınan eser, o dönemdeki olayları aktarması yanında askerlerin ve halkın psikolojisini yansıtması bakımından da mühimdir. Bu haliyle eser, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda gazilerin, ahilerin abdalların, bacıların rollerini ortaya koyar. O sıradaki Anadolu halkının konumunu gözler önüne serer. *Tevârih-i Âl-i Osman*, ilk defa Ali Bey tarafından (İstanbul 1332), daha sonra Friedrich Giese (Leipzig 1929) ve Atsız (İstanbul 1949) tarafından neşredildi. Bu tarz eserler, Türkçenin kendi tabii yapısı içinde edebî dile dönüşün çok önemli örnekleridir.

Türün diğer önemli eserini yazan Oruç b. Adil, Edirne'de doğdu. Adil adlı bir kozacının oğludur. *Tevârih-i Âl-i Osman*, 1467 yılına kadar gelen mensur bir eserdir. Bunun da kaynağı Yahşi Fakih'in eseridir. Eser, N. Atsız tarafından yayınlanmıştır.

Cihan-nümâ veya *Tevârih-i Âl-i Osman* ya da *Neşrî Tarihi* olarak anılan yüzyılın diğer önemli tarihi, sekiz bölümden oluşan bir dünya tarihidir. Fakat bugün elimizde sadece altıncı bölümü bulunmaktadır. Eser, Fr. Taesschner tarafından *Cihannümâ, Die altosmanische Chronik des Mavlana Mehemmed Neschri* (Leipzig 1951) adıyla yayınlandı. Faik Reşit Unat ve Mehmet Altay Köymen de tenkitli neşrini gerçekleştirdiler (Ankara, 1949 1957 1987). Köymen eseri sadeleştirerek de yayınladı (Ankara, 1983, 1984 2 cilt).

XV. yüzyıl tarih kitapları arasında *Tarih-i Ebu'l-feth* ya da *Tursun Bey Tarihi* adıyla anılan bir başka tarih kitabı özellikle dili ve üslubu ile farklı bir kategoride ele alınması gereken bir eserdir. Sanatlı bir dille kaleme alınan eser, XVI. yüzyılda usta bir üslup ve kayıtlara daha sadakatla kaleme alınan Kemal Paşa-zâde ve Hoca Sadeddin Efendi'nin eserlerinin habercisidir ve bu tarzın ilk örneğidir. Bu bakımdan da sözü edilen eser, aynı yüzyılda kaleme alınmış Âşık Paşazâde, Oruç Bey ve Neşrî tarihlerinden belirgin bir biçimde ayrılır. Adı geçen bu eserler, konuşma dilinin yazı diline dönüşümünün ifadesi iken *Tarih-i Ebu'l-feth*, klasik İslam tarihçiliğinin bizde takipçisi olarak görünen ilk eserdir. Bu eserde artık, kısa cümleler, süssüz kuru ifadeler yerine Farsça ve Arapça cümle yapılarına uygun uzun cümleler, tasvire önem veren ve bu yüzden de bol bol sıfat ve zarf kullanan, benzetmeler yapan, mecazî ifadelere başvuran, kelimelerin ses yapılarından yararlanarak aliterasyon ve secilerle metni süsleyen, kısacası bedîî dilin ilk örneklerini oluşturmaya çalışan bir yazarla karşı karşıyayız. Bu yeni anlayış artık

Osmanlı nesir dilinde hakim bir unsur olmaya başlayacak ve bundan böyle söyleneni derinleştirmek yerine söyleyişi güzelleştirmeyi hedef alan bir çerçeveye bürünecektir. Öyle ki bu anlayış sadece klasik örneklerde değil Âşık edebiyatı metinlerinde de karşımıza çıkacaktır.

Tarih-i Ebu'l-feth, Fatih Sultan Mehmed'in fetihlerini anlatan bir gazavatnâmedir. Sözü edilen bu Tarih eski ve yeni harflerle neşredilmiştir (Tursun Bey *Tarih-i Ebu'l-feth*, Haz. Mehmed Arif; İstanbul, 1330/1912; Tursun Bey *Tarih-i Ebu'l-feth*, Haz. Mertol Tulum, İstanbul, 1977; The History of Mehmed The Conqueror by Tursun Bey, çev. Halil İnalcık-Rhoads Murphey, Minneapolis-Chicago, 1978).

Kıvamî'nin *Fetihnâme-i Sultan Mehmed* adlı eseri de bir diğer gazavatnâmedir. (Franz Babinger, Fetihnâme-i Sultan Mehmed, İstanbul, 1955)

Yazarı belli olmayan fakat Oğuz destanının bir parçası ve devamı olan *Dede Korkut Kitabı*, nesir tarihimiz için çok önemli bir kilometre taşıdır. Çünkü bu eser, eski tarihlere uzanan tabii Türk nesrinin kendi çağındaki bir devamı niteliğindedir ve özellikle çeviri eserlerde ya da onların etkisinde gelişen Batı Türkçesi örneklerinde karşımıza çıkan dil, üslup ve sentaks hususiyetlerinin ötesinde, tabii Türkçe akışın bir yansımasıdır. Bu haliyle Dede Korkut Kitabı'nı, sözlü dilden yazılı dile aktarılmış folklorik üslubun çok önemli bir işaret taşı olarak algılamak gerekmektedir. Bu özgün özelliği yüzünden eser üzerinde pek çok araştırma yapılmıştır (Son çalışmalar için bkz. Tezcan 2001; Tezcan- Boeschoten 2001a)

Tasavvufî eserlerin bu yüzyılda da ağırlıklı bir yer tuttuğu daha önce belirtilmişti. Çünkü Anadolu'da birbiri ardınca tekkeler kuran tarikatlar, mürid ve mensuplarının eğitimi ile alakalı çoğu didaktik manzum ve mensur eserler kaleme alma ihtiyacı hissetmişler, bu da tasavvuf konusunda pek çok eserin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu tarz mensur eserlerin XV. yüzyılda en önde geleni Eşrefiye tarikatının kurucusu Eşrefoğlu Abdullah Rûmî'nin (ö. 1469) *Müzekki'n-nüfûs* adlı eseridir. Eşrefoğlu kitabının mukaddimesinde eserini halkı doğru yola sevk etmek için bilhassa Türkçe olarak yazdığını belirtir Aynı yazarın tarikat adabını ele aldığı bir diğer eseri de *Tarikatnâme*'dir.

Bu yüzyılda tasavvufî mensur örneklerin en dikkate değer olanlarını Kaygusuz Abdal (ö. 1444) kaleme alır. Abdal Musa müridlerinden olan Kaygusuz Abdal, Yunus tarzında başarılı şiir örnekleri verdiği gibi nesirde de özellikle üslup açısından dikkatle üzerinde durulması gereken biridir. Onun eserlerinde ilk defa Anadolu'da gelişen nesir dilinin, konuşma dilinin üstünde yeni bir yazı diline gidişin güzel örneklerine rastlanmaktadır. *Her kim gönül bahrine yol buldu ne dür isterse dalup çıkardı. Anlar kim sûrete bakdı gaflet ipin boynına takdı tâati hırmenin oda yakdı....* gibi ona ait ifadeler, hem söyleyiş, hem üslup, hem mecaza yaslanma, hem de *gönül bahri, gaflet ipi, tâat hırmeni* gibi soyut ve somut kelimelerden oluşturduğu tamlamalarla daha sonraki yıllarda standart bir hale

dönüşecek klasik nesrin bu yüzyılda adeta öncüsüdür. Kaygusuz Abdal'ın *Budalanâme*, *Kitab-ı Miglâte ve Vücûdnâme* adlı üç mensur eseri bulunmaktadır. Ayrıca *Saraynâme* ve *Dil-güşâ* adlı iki eseri de manzum mensur karışık haldedir. (Güzel 1983)

XV. yüzyılda bu tarz eserlerin önde gelenlerinden bir diğeri de Ahmed Bîcan'ın (ö. 1465'ten sonra) *Envârü'l-Âşıkîn* adlı eseridir. *Envârü'l-Âşıkîn* Yazıcıoğlu Mehmed'in Arapça olarak yazdığı *Megâribü'z-zaman* adlı eserinin Türkçeye çevirisidir. Eserin dili yine geniş kitlelerin kolay anlaması için sade bir Türkçe'dir. Bu esere ek olarak aynı yazarın *Acâibü'l-mahlûkât, Müntehâ Tercümesi, Şemsiyye ve Dürr-i Meknûn* adlı eserleri de vardır.

Tasavvufî eserlerin bir başka kolunu oluşturan menakıbnâmelerden de bu yüzyılda kaleme alınan eserler bulunmaktadır. Bilindiği gibi, tasavvuf akımı ilerledikçe tarikat kurucuları ya da veli ve şeyhlerin menkabevi hayatlarını merak etme de aynı oranda artar. İşte sözü edilen bu tür, adı geçen kişilerin menkıbevi hayatlarını konu edinmekte, halkın bu anlamdaki beklentilerine cevap vermektedir. Türün dikkate değer özelliği, olağanüstü unsurlara çokça yer vermesidir. Halk topluluklarına genellikle kendi tarikat büyüklerini anlatmak üzere o tarikat içinden birinin kaleme aldığı eserler oldukları için bu tarz örnekler, konuşma diline yakın, yani folklorik üslupla yazılırlar. Bunların önemlilerinden biri olan *Saltuknâme*, Cem Sultan'ın çevresindeki şairlerden Ebu'l-hayr-ı Rûmî tarafından yazılmıştır. Hayatı hakkında kaynaklarda bilgi bulunmayan Ebu'l-hayr-ı Rûmî, Anadolu ve Rumeli'de müslümanlığı yaymada büyük gayretler gösteren Sarı Saltuk'un hayatını, mücadelelerine ve kerametlerini derleyip yazmıştır (Yüce 1987; Akalın 1988). Üslup ve anlatım olarak yüzyılın prototip örnekleri olan *Dede Korkut Kitabı*'nı ve *Âşıkpaşazâde Tarihi*'nin hususiyetlerini yansıtan eser, bu haliyle çağının dikkate değer örneklerinden biridir.

Menakıbnâme tarzının hem bu yüzyıldaki hem de türünün geneldeki en önemli örneklerinden biri *Hacı Bektaş-ı Veli Velayetnâmesi*'dir. Yazarı bilinmeyen bu eser, Anadolu'da gelişen hem diğer tarikatlar, hem de Bektaşilik için çok önemli bilgiler içerir. Eserin dil ve üslup özellikleri kendi çağının benzer örneklerini yansıtır (Gölpınarlı 1985).

Aynı tarz eserlerden bir diğeri ise Otman Baba'nın halifelerinden Küçük Abdal tarafından yazılan *Velâyetnâme-i Otman Baba* adlı menakıbnâmedir. Küçük Abdal'ın hayatı hakkında kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır. Menakıbnâme, 1483 yılında kaleme alınmıştır. Otman Baba, önde gelen Bektaşi şeyhlerinden biri olup tekkesi bugün Bulgaristan sınırları içinde kalan Haskova şehri yakınlarındadır. Balkanlar'daki kolonizatör Türk dervişlerinin en önemlilerinden biri olan Otman Baba'nın, sözü edilen bu eserle hayatı ve yaptıkları menkıbevi bir biçimde anlatılmaktadır. Eser, *Velâyetnâme-i Şâhî* olarak da anılır. Menakıbnâmede şeyhin kerametlerinden söz edilir.

Eşrefoğlu Abdullah Rumî'nin hayatı ve kerametlerini anlatan *Eşrefoğlu* Menakıbnâmesi (*Menâkıb-ı Eşrefzâde*, Haz. Abdullah Uçman-Önder Akıncı, İstanbul, 1976) ile Fatih Sultan Mehmed'in veziri Mahmud Paşa'nın menkıbevi hayatını anlatan *Menakıb-ı Mahmud Paşa*, yüzyılın bu türdeki diğer eserleridir.

Bu yüzyılda tıp alanında Türkçe'ye çevrilmiş mensur eserler de bulunmaktadır. Bunlar, Sabuncuoğlu Şerefeddin Ali b. el-hac İlyas (ö.1468) tarafından Türkçe'ye çevrilen *Cerrâhiyye-i İlhâniyye (y.1468) ile Mücerreb-nâme* (y.1485), Halimî-i Amasyavî tarafından tercüme edilen Müfredât-ı İbn Baytar'dır.

Molla Lutfî'nin *el-Ferec Ba'de'ş-şidde çevirisi*, Hasan Bayatî'nin *Câm-ı Cem Âyin'i* ve Mehmed bin Sinaneddin'in *Delilü'l-ibâd*'ı yine bu yüzyılın mensur örnekleridir.

Arif Ali'nin *Danişmend-nâme*'si ile Firdevsî-i Rûmî'nin *Süleyman-nâme, Da'vet-nâme, Silahşör-nâme, Satranç-nâme, Hayât u Memât* ve *Şeyh Abdullah-ı İlâhî Menakıbı* gibi eserleri de bu yüzyılın örnekleridir.

Bu yüzyılda secili nesir de ilk örneklerini verecektir. Sinan Paşa ile karşımıza çıkacak seci'nin kelime anlamı, güvercin ve kumru gibi kuşların nağmelerini tekrarlamak suretiyle ötmeleridir. Terim olarak seci', nesirde cümlelerin sonundaki kelimelerin son harflerinin veya tamlama oluşturan kelimelerle bağlaçlarla birbirine bağlı ibarelerin son harflerinin kafiye oluşturmasıdır.

Eserini, Hâce Abdullah Ensârî'nin çalışmalarını göz önünde tutarak secili bir tarzda kaleme alan Sinan Paşa, Türk edebiyatında bu tarzın ilk ve en başarılı örneklerinden birini vermiştir (Tulum 2001). Sinan Paşa fasılaları öylesine başarılı ve hemen hemen her kelimeyi bir diğeriyle ses ve anlam bakımından alakalı kurar ki bu tür başarılı kompozisyonlara çoğu kez şiirde bile rastlamak mümkün değildir:

İlâhî İlâhî!	Âsîlere Mücrimlere	azâb Ikâb	itmen itmen	adlse haksa	afv etmen Bağışlaman	Dahı Dahı	ahdündür vadündür

Bu tarihten itibaren seci, mensur eserlerin hemen hemen bütün türlerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

Sinan Paşa'nın Attar'ın *Tezkiretü'l-evliyâ* adlı eserinin tercümesi ile ahlâkî konuları ele aldığı *Maârif-nâme* adlı eseri, dinî ve tasavvufî konuların lirik tarzda işlendiği çalışmalarıdır. Sinan Paşa, bu çalışmalarıyla Türk edebî dilinin lügat hacmini hayli zenginleştirmiştir.

Batı Türkçesi'nin başlangıcı olan XIII. yüzyıldan XV. yüzyıl sonuna kadar olan devresini *Erken Dönem* olarak adlandırmak mümkündür. Nazımda da nesirde de dönemin kendine özgü belli başlı özellikleri vardır ve bunları şöyle sıralamak mümkündür: Bu dönem yazı dili büyük ölçüde hayata yeni adım atmakta olan

bir faaliyetin başlangıcında karşılaşılabilecek problemleri taşımaktadır. Bu yüzdendir ki imlâ ve üslup bakımından ciddi acemiliklere tanık olunur. Çünkü dönem, Türkçe imlânın sistemleştirilebilmesi için Arap yazı sisteminin mevcut imkanlarının denendiği, bir esasa oturtulamamış karmaşık, düzensiz imlâ şekillerinin çok geniş ve çarpıcı biçimde ortaya konduğu bir dönemdir (Turan 2001). Bu yüzden özellikle Türkçe kelimelerin imlâsında aynı metin içinde bile birkaç ayrı yazılışa rastlamak mümkündür. Bunun en önemli sebebi kuşkusuz imlânın oturmamış olmasıdır. Fakat ağızların farklı farklı oluşu da değişik yazılışların bir başka sebebidir. Daha sonraki dönemlerde hemen hiç tesadüf edilmeyecek olan Arapça ve Farsça asıllı kelimelerde bile zaman zaman imlâ yanlışları karşımıza çıkar. Türkçe kelimeler Arap alfabesinin kabul edildiği ilk dönemlerde bu dilin hususiyeti olan harekelerle gösterilmekteydi. Daha sonra hareke yerine vokalleri gösteren harfler kullanılmaya başlanmış, ama geçiş döneminde her ikisinin de kullanımından ya da her ikisinin de kullanılmamasından doğan sıkıntılar ortaya çıkmıştır. Örneğin harekelerden vazgeçilmeye başlandığı yıllarda bir süre vokalleri gösteren harfler de kullanılmamıştır. Türkçe kelimelerde çift sessiz yerine şedde kullanılmaktadır. *B, p, c, ç, dal, tı* harfleri karışık olarak bir birinin yerine kullanılabilmektedir. Farsça tamlamaların bu dönemde okunduğu gibi gösterilmesi de sıklıkla rastlanan bir durumdur.

Üsluba gelince imlâda karşılaşılan sıkıntılar bu konuda da karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem üslubunun şüphesiz yazardan yazara değişen hususiyetleri olmakla birlikte devir üslubu diyebileceğimiz bir ortak özellikten de söz etmek mümkündür. Dönem üslubunun en mühim özelliği konuşma diline yakın *folklorik üslup* olarak adlandırılabilecek bir özellik taşımasıdır. Bu üslupta cümleler kısa (ortalama beş kelime) ve cümleyi oluşturan kelimeler büyük ölçüde isim ve fiillerden ibarettir.

Erken döneme ait metinlerin büyük çoğunluğu yeni kabul edilen bir medeniyetin daha önce Arapça ve Farsça olarak yazılan temel konularının Türkçe'ye aktarımından ibaret olduğu için bunlar, genellikle o dillerin cümle yapısı özelliklerini yansıtır. Bu manada devrik cümle kullanımı bu metinlerde yaygındır. Yine bu özellikten dolayıdır ki Türk dünyasında yeni bir medeniyet anlayışı ikame edilmeye çalışıldığı için ortaya konan metinlerin muhtevası didaktik- öğretici özellikler taşır.

Erken dönem metinlerinin bir diğer özelliği de kullanılan kelimelerin büyük çoğunluğunun Türkçe olmasıdır. İslam diniyle gelen kavramlar hariç tutulacak olursa kullanılan kelimelerin tamamı Türkçe'nin kendine ait kelime kadrosudur. Daha sonraki dönem metinlerinde karşılaşılacak olan Arapça ve Farsçaya ait gramer kurallarına bağlı kullanımlara bu dönem metinlerinde rastlanmaz. Çok nadir olarak görülen kural, Farsça isim ve sıfat tamlamalarıdır.

Manzum ve mensur tercüme faaliyetleri XV. yüzyılda da daha önceki dönemler gibi kültür hayatını zenginleştirmeye devam etmiştir. Sözlü gelenekler yazıya geçirilmiş, özellikle Osmanlı tarihine yönelik milli özellikler taşıyan eserler kaleme alınmaya başlanmıştır.

Genel görüntü bu olmakla birlikte erken dönem metinlerinde dilin, zaman zaman konuşma dilinin üstünde ve yer yer mecazlara yaslanarak kullanılışına rastlanmaya başlanmıştır. Şiirde daha erken teşekkül eden soyut kavramlarla somut kavramların tamlama olarak kullanılması hadisesine nesir dilinde ilk defa bu dönemde tesadüf edilir.

Şiirde müşterek nazım şekli ve türler yanında, biraz da aruz ve kafiyenin zorlamasıyla daha erken teşekkül eden ortak yapı, dil ve üslupta da nesre göre daha ileri bir görüntü oluşturmuştu. Bir anlamda şiirde Fatih devrinde kalıplaşan ve XVIII. yüzyıl sonuna kadar devam edecek söyleyiş biçimi ve imaj sistemi, nesirde daha geç teşekkül edecektir. Bu manada nesir açısından XV. yüzyıl, kendinden önceki dönemlerin pek fazla değişiklik göstermeyen devamı niteliğindedir. Başta Sinan Paşa'nın eserlerinde ve özellikle resmî üsluptaki farklı görüntü, yüzyılın genel yapısını yansıtmamaktadır.

C. XVI. Yüzyıl

XV. yüzyılda hem siyasî hem de kültürel bakımdan gelişen toplumsal yapı, XVI. yüzyılda birkaçı bütün Türk tarihi içinde çok güçlü devlet adamları olarak tanınan muktedir padişahların yönetiminde büyüme ve gelişmesini sürdürerek dünyanın en büyük devletlerinden biri haline gelmiştir. Bu yüzyılda Osmanlı tahtında II. Bayezid (1481-1512), Yavuz Sultan Selim (1512-1520), Kanunî Sultan Süleyman (1520-1566), Sultan II. Selim (1566-1574), Sultan III. Murad (1574-1595) ve Sultan III. Mehmed (1595-1603) bulunmuştur. Bu yüzyıl, özellikle Kanunî devri, Osmanlı Devleti'nin her bakımdan altın çağıdır. Bu yüzyılda askerî, mimarî ve kültürel alanda büyük gelişmeler yaşanmış, halkın kültür ve refah seviyesi yükselmiştir.

Ülkedeki bu umumi gelişmenin tabii sonucu olarak bilim, kültür, sanat ve edebiyatta da devletin büyümesiyle orantılı olarak büyük bir gelişme gözlenmiştir. Osmanlı padişahları bir yandan siyasî yapıyı güçlendirmeye gayret gösterirken bir yandan da bilimde ve sanatta ilerleme ve yükselme gereğini fark etmişler, bunun gerçekleşmesi için hiç bir fedakarlıktan kaçınmamışlardır. Saraylarını yabancı bilim adamları ve sanatçılara açtıkları gibi yaptıkları seferler sonunda tanınmış bilim adamı ve sanatçıları, hatta meslek mensuplarını toplayıp İstanbul'a getirmişlerdir. XV. yüzyılda ayrıntılarıyla anlatıldığı gibi devletin bilim ve sanat adamlarına gösterdiği himayeci tutum, zenginleşen devlet yapısı ile birlikte artarak devam etmiştir. Fatih Sultan Mehmed gibi bu yüzyıl padişahları da hem

kendi çevrelerindeki bilim ve sanat adamlarını koruyup gözetmişler, hem de İslam dünyasındaki önemli adları kendi ülkelerine getirtmişlerdir. Özellikle doğuya yönelik fetihlerinden sonra Yavuz Sultan Selim'i bu uygulamanın içinde görüyoruz (İpekten 1996: 44-134; Erünsal 1981, 1982, Gökmen 1997: 15).

Bütün bu gelişmeler sonucu sahip olduğu olağanüstü imkanlar sayesinde zaten her dönemde bilim ve sanat merkezi olan İstanbul, kısa sürede bu defa İslam medeniyetinin en önemli merkezlerinden biri haline geldi. Özellikle şiir ve edebiyat bu gelişmeler içinde daha da ön plana çıktı. Çünkü padişahlardan başlayarak bütün devlet büyükleri, şiire ve edebiyata büyük rağbet göstermekteydiler. Böylece İstanbul'da başta saray olmak üzere devlet adamlarının konakları, şair, yazar ve ilim adamlarının toplandığı birer merkez oldu. Devlet yöneticileri kendileri de ilim ve sanatla uğraştıkları için bilim ve sanat adamlarını önceki dönemlere göre daha fazla korudular. İstanbul'da ortaya çıkan bu yapı, değişik görüntülerle taşraya doğru yayıldı ve devletin her tarafında önemli kültür merkezleri oluştu. Bağdat, Diyarbakır, Konya, Bursa, Edirne, Vardar Yenicesi, Üsküp gibi yerlerde pek çok sanatçı yetişti. İstanbul, bir cazibe merkezi haline dönüştü ve Orta Asya'dan çok sayıda şair Anadolu'ya geldi (İpekten 1996; Kurnaz 1997). İstanbul Türkçesi edebiyatımıza hakim oldu.

Aslında, birkaçı dışında bütün Osmanlı padişâhları, şiir ve edebiyatla ilgilenmişler ve Sultan II. Murad'dan başlayarak çoğu şiir de söylemiştir. Fâtih Sultan Mehmed (Avnî), Sultan II. Bayezid (Adlî), Yavuz Sultan Selim (Selimî), Kanunî Sultan Süleyman (Muhibbî), Sultan II. Selim (Selimî), Sultan III. Murad (Muradî); şehzadelerden Sultan Cem, Sultan Korkut (Harîmi), Sultan Mustafa (Muhlisî), Sultan Mehmed, Sultan Bayezîd (Şâhi) oldukça tanınmış şairlerdir. Bazılarının müretteb divanları da vardır. Osmanlı sultan ve şehzadelerinin başlangıçtan itibaren şiirle çok yakın ilgisi, daha doğrusu hanedan mensuplarının tamama yakınının şiir söylemesi, dünyada hemen hemen hiç bir hanedanda görülmeyen bir özelliktir. Bütün Ortaçağ boyunca doğu ve batının devlet yöneticileri şairlere yakın ilgi göstermişler, onları saraylarında barındırıp ihsanlara gark etmişlerdir. Fakat belirtildiği gibi hemen hepsi şiirle uğraşan bir hanedan, neredeyse sadece Osmanoğulları'na hastır (Şardağ 1982; İsen 1997).

Yüzyılın başında, Adlî mahlasıyla şiir söyleyen Sultan II. Bayezîd, divan tertip etmiş şairlerden biridir. *Divanı* basılmıştır (*Divan-ı Sultan Bayezid-î Sânî*, İstanbul, 1309). Devrinde otuzdan çok şaire "sâlyâne" denilen yıllık maaş verilirdi (İpekten 1996).

Yavuz Sultan Selim ise, şiirlerini Farsça yazmıştır. Bir divan tertipleyecek kadar çok şiiri vardır. *Divan*'ı, Ali Nihad Tarlan tarafından Türkçeye çevrilmiştir (*Yavuz Selim Divanı*, İstanbul, 1946). Trabzon'daki sancak beyliği yıllarından başlayarak pek çok şairi himaye etmiştir. Çıktığı seferlerde şairlerden çoğunu yanında götü-

rür ve sefer târihini nazm etmelerini isterdi. Bunun sonucu olarak adına bir çok Selim-nâme yazılmıştır (İpekten 1996). Bilindiği gibi Selim-nâmeler, Yavuz Sultan Selim'in saltanatını konu edinip onun dönemindeki belli başlı olayları anlatan manzûm veya mensûr eserlerin adıdır. Bunlar, edebiyatımızda sık rastlanan gazavat-nâme, fetih-nâme, zafer-nâme gibi Osmanlı tarihinin eksik bıraktığı noktaları tamamlayan eserlerdir. Konuları, Sultan Selim'in Trabzon'daki valiliğinden başlayarak önce Gürcülerle sonra da babası ve kardeşleriyle olan mücâdeleleri, padişah olarak Safevî ve Memlüklüler'le olan savaşlarıdır. Bu eserler, devrin sosyal, siyasî ve kültürel olaylarını anlatmaları yanında, üsluplarına gösterilen özen dolayısıyla edebî bir değer de ihtiva ederler. Bu eserler daha sonra ortaya çıkan Süleyman-nâmeler'le birlikte devletin en güçlü dönemini dile getirdikleri için baştan sona zafer ve başarıların anlatımıyla doludurlar. Bu yüzden halkın millî gururunu okşayan, askeri savaşa teşvik eden eserlerdir. Bu yüzyıl Türk edebiyatında, Türkçe, Arapça ve Farsça olmak üzere yirmi kadar Selim-nâme yazılmıştır. İshak Çelebi (ö.1573), Keşfî (ö.1525), İdrîs-i Bitlisî (6. 1521), Kemalpaşazâde (ö.1534), Celâlzâde Mustafa Çelebi (ö.1567), Şükrî, Sücüdî, Şîrî, Edayî, Hoca Sadeddin, Çerkesler Kâtibi Yusuf belli başlı Selim-nâme yazarlarıdır (Tekindağ 1979).

Sultan Selim'in kısa saltanatından sonra, Osmanlı tahtına oturan Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanat yılları, Osmanlı ilim, kültür ve edebiyatının da en yüksek derecesine ulaştığı bir devir olmuştur. Konya, Bursa, Edirne, Bağdâd gibi o zamana kadar büyük kültür merkezleri olan şehirler, onun devrinde yerlerini devletin başkenti olan İstanbul'a bırakmışlardır. Şiirle uğraşan Osmanlı sultanları içinde, en çok şiir söyleyen Muhibbî olmuştur. *Divan*ındaki 2802 gazel, 23 muhammes ve tahmis, 30 murabba ile edebiyatımızda Edirneli Nazmî'den sonra en çok gazeli olan şair Muhibbî'dir (Ak 1988). Uzun saltanatı boyunca, yüzlerce şair Kanunî Sultan Süleyman'ın himâyesi altında yaşamışlardır. Bunların en tanınmışları ilim adamı ve şair olarak Cenabî Paşa; musâhibi Şemsî Ahmed Paşa, nişancısı Celâl-zâde Mustafa Çelebi, defterdâr Kadir Efendi, *Kitâbu'l-Muhît* ve *Mir'âtü'l-Memâlik* eserlerinin sahibi Seydî Ali Reis; çok renkli kişiliğiyle kendini tanıtan Gazâlî mahlaslı Deli Birâder, Hayalî Bey, Şehnâme'siyle ünlü Fethullah Ârif Çelebi, büyük bir *Divan* yanında söylediği beş mesnevisiyle bir Hamse meydana getiren Taşlıcalı Yahyâ Bey, yüzyılın Anadolu edebiyatında en büyük şairi sayılan ve *Sultanü'ş-Şu'arâ* diye anılan Bakî, Fevrî Ahmed, Nakkaş Bâli-zâde Rahmî, Edayî, Şehzade Mustafa'nın hocası olan Sürurî, Gubarî, Lâmi'î Çelebi, Edirneli Nazmî, Ubeydî ve Da'î'dir (İpekten 1996).

Padişahın çevresindeki bu şairler de ona Süleyman-nâmeler yazmışlardır. Süleyman-nâme, Kanunî Sultan Süleyman'ın saltanatını konu edinip onun dönemindeki belli başlı olayları anlatan manzûm ve mensûr eserlere verilen addır. Süleymannâmelerin kaynağı Selimnâmelerdir. Bu yüzden muhteva bakımından

benzerlikler gösterirler. Türk edebiyatında bu çerçevede ele alınabilecek elli civarında eser vardır. Mustafa Bostan Çelebi, Karaçelebizâde Abdülaziz (ö.1657), Ferdî (ö.1525), Şemsî Ahmed (ö.1580), Ramazan, Nev'î (ö.1599), Hâletî (ö.1622), Eyyûbî, Hadidî (ö.1559) Gubarî (ö.1566) başlıca Süleyman-nâme yazarlarıdır.

Babası öldüğünde büyük bir imparatorluğun tahtına oturan Sultan II. Selim, devletin idâresini sadrazamı Sokullu Mehmed Paşa'ya bırakmış, okuyup yazmakla ve avcılıkla vakit geçirmiştir. Divanı olmamakla birlikte güzel şiirleri vardır. Onun zamanında da şairler korunmuş, şair ulûfeleri verilmeğe devam etmiştir (İpekten 1996).

Sultan III. Murâd da, şair, bir padişahtı. Üç dilde divan tertipleyecek kadar çok şiir söylemiştir. Türkçe 1400 gazeli olup bunlardan yapılan seçmeler yayımlanmıştır (Kırkkılıç 1988).

İstanbul'un sanat ve edebiyatın merkezi hâline gelmesinde pâdişahların yanında devlet büyüklerinin de katkıları olmuştur. Şiir ve sanatla ilgili olmayanlar bile toplantılar düzenlemiş ve sanatkârları koruma yarışına katılmışlardır. Bunların içinde özellikle Sultan Bayezid ve Yavuz Sultan Selim devri kazaskerlerinden Müeyyed-zâde Abdurrahman Efendi (ö.1516), nişancı Tâc-zâde Ca'fer Çelebi (ö.1515), Kanunî Sultan Süleyman'ın sadrazamlarından Remzî mahlasıyla şiirler de yazan Pir Mehmed Paşa (ö.1532), İbrahim Paşa (ö.1536), şairleri fazla sevmediği halde yine de onlardan yardımlarını esirgemeyen Rüstem Paşa (ö.1561), şeyhülislam ve büyük ilim adamı Kemâlpaşa-zâde, kazasker Kadrî Çelebi, defterdar İskender Çelebi (ö.1535), nişancı Celâl-zâde Mustafa Çelebi (ö.1567), Katîbî mahlasıyla şiirleri de olan kapudân-ı deryâ Seydî Ali Reis (ö.1563), konaklarında sık sık toplantılar düzenleyen, şairleri, mûsikî ustalarını çevrelerinde toplayan devlet büyükleridir. Buralarda kümeleşen sanatkârlar hem büyüklerin teşvik ve yardımlarını görmüşler, hem de yüzyıl edebiyatının ve kültürünün gelişmesinde yararlı olmuşlardır (İpekten 1996).

İstanbul dışında ise, özellikle şehzadelerin çıktıkları sancak merkezlerindeki şehzade sarayları, İstanbul'dakilerden daha küçük çapta da olsa birer ilim, sanat ve edebiyat çevresi oluşturmuşlardır. Bunun sonucu olarak XVI. yüzyılda, Sultan II. Bayezid'in şehzâdesi Sultan Abdullah, Kanunî'nin şehzadeleri Bayezid ve Selim'in sancakbeyliklerinde Konya; Şehzade II. Bayezid, onun oğlu Şehzade Ahmed, Kanunî Sultan Süleyman'ın oğlu Sultan Mustafa'nın sancakbeyliklerinde Amasya; Sultan Bayezid'in şehzadeleri Sultan Korkut ve Sultan Mahmud; şehzade Süleyman (Kanunî) ve oğulları Şehzade Mehmed, Şehzade (II.) Selim, Sultan Selim'in şehzâdesi Sultan III. Murâd devirlerinde Manisa; Yavuz Sultan Selim'in şehzâdeliğinde Trabzon ve Kanunî'nin şehzadeleri Sultan Bayezid ve Sultan II. Selim'in sancakbeyliklerinde Kütahya, Anadolu'da birer ilim sanat ve edebiyat merkezi hâline gelmiştir (İpekten 1996; İsen 1999).

İstanbul'un fethini izleyen yıllarda şiirde bir ortak yapının, dil ve üslubun teşekkül ettiği daha önce belirtilmişti. Bu tarihten itibaren özellikle nazımda ortaya çıkan bu klasik görüntü, tür ve şekil kalıplaşması XIX. yüzyıla kadar devam etmiştir. Buna klasik üslup adını veriyoruz. Nazım bu yüzyılda da sözü edilen bu çerçeve içinde kaside, gazel, kıt'a, müstezad, tuyug, rübai, musammat, mesnevi gibi alanlarda eserler verdi. Klasik üsluba paralel bu yüzyılda folklorik üslupla eserler de kaleme alınmış olmakla birlikte pek çok yazar divan şiirinin bu yüzyıla kadar devam eden sistematik gelişimi ve sembolik anlatıma yaslanmasının bir yansıması olarak klasik tarzı benimsedi. Böylece folklorik üsluba ilaveten ilmi üslup, resmî üslup ve bedîî üslubu da içine alan klasik üslupla kaleme alınmış metinler ortaya çıkmaya başladı. Nesirde aynı gelişme ancak Kanunî Sultan Süleyman zamanında sağlanabilmiştir (1520-1566).

Manzum Eserler

XVI. yüzyıl kaside, gazel ve mesnevide parlak bir devirdir. Türk şiiri bu duruma gelinceye kadar üç yüz yıllık bir deneme, uygulama ve gelişme süresinden geçmiştir. Başlangıçta İran edebiyatının tesirinde gelişmeye başlayan Türk edebiyatı, XV. yüzyılda, bir yandan Çağatay edebî alanında Ali Şir Nevayî ile en parlak ve olgun devrini yaşarken, Anadolu'da da Şeyhî, Selmân, Camî ve Hafız gibi büyük İran şairlerinin hayalleri, mânâ ve mazmunlarını Türk şiirine tatbik etme çabasıyla, bundan sonra yüzyıllar boyu kullanılacak şiirin esaslarını tespit edip ortaya koyma gayreti içine girmiştir. XV. yüzyılın sonunda artık Türk şiiri, Anadolu'da da uzun bir süre geçirdiği denemelerle nazım şekilleri, aruz kalıpları, konuları, mazmunları belirlenmiş ve gelişmeye hazır bir hâle gelmiştir.

XVI. yüzyılda devletin gelişmesi ve güçlenmesiyle şiirdeki gelişme daha da hızlanmış ve bu yüzyılda İran şairlerinin etkileri yine sürmekle birlikte artık Fuzulî, Hayalî Bey, Bakî gibi şiire yön veren ve Türk şairlerince örnek alınacak şiir ustaları yetişmiştir. Bu yüzyıl şiiri, aruzun kullanılışındaki ustalık ve şiir tekniğinde erişilen mükemmellikle, dıştaki âhengiyle en parlak ve olgun devrini yaşamıştır. İran'dan alınan mazmunlar dikkat ve itinâ ile işlenmiş, kelimeler arasında sıkı ve girift bağlantılar kurulmuş, sonuçta şiir, bir incelik ve derinlik kazanmıştır.

Bu yüzyılda şiirin gelişmesi ve güzelleşmesinde, şiir ölçüsü olarak benimsenen aruzun en iyi bir biçimde kullanılmaya başlanmasının da büyük etkisi olmuştur. XVI. yüzyılda artık büyük şairlerin elinde hatâsız ve ustaca kullanılan bir Türk aruzu yaratılmıştır (İpekten 1997).

XVI. yüzyılda Osmanlı Türkçesi de klasik biçimini almış, Eski Anadolu Türkçesi özelliklerinden ayrılarak birçok Türkçe kelime yerine Arapça ve Farsçadan deyimler, kelimeler ve uzun tamlamalar kullanılmaya başlanmış, Türkçe yeni bir biçime dönüşmüştür. Bu yüzyılın dili önceki yüzyıllardan oldukça farklı, daha süslü ve ağdalı bir dildir. Bir yandan İran şiirinin süregelen tesiriyle, bir yandan

da dili aruz kalıplarına daha kolay uygulayabilmek için alınan Arapça ve Farsça kelimelerin çoğalmasıyla, sonradan (Cumhuriyet döneminde) "Osmanlıca" denilen bir dil meydana gelmiştir. Bu dilde Türkçe kelimeler azalmış, bunların yerini yabancı kelimeler almıştır. Buna karşın Türkçe, cümle yapısında kendini hissettirmeye devam etmiş, böylece kelimelerinin bir kısmı yabancı, ama söylenişi Türkçe olan bir şiir dili geliştirilmiştir.

Divan şiiri, kelimelerdeki bu değişimin yanında XVI. yüzyıldan itibaren giderek simgeci, kavramsal bir şiir özelliği kazandı. Bir kısmı İran ve Arap şiirinden alınan mazmunlar aslında teşbih esasına dayanan terim çiftleridir. Şairlerden biri tarafından kullanılan orijinal bir imâj, sürekli tekrarlanarak mazmunlaşmaktadır. Tekrar yoluyla da bunlar itibari bir nitelik kazanmaktadırlar. Divan şairi sevgilinin kirpiğini oka benzetirken onu ok sanmıyordu. Buradaki kirpik kelimesiyle onun gösterdiği kavram arasında keyfi olmayan bir benzerlik vardır. Aslında öğretici mesneviler bir yana bırakılacak olursa divan şiirinde kaside, gazel, musammat gibi türlerde sınırlı bir söz dağarcığı vardır. XVI. yüzyılın ikinci yarısına kadar bu sözlüğün büyük çoğunluğu Türkçe'dir. Bundan sonra oran, şairine göre değişir. Üslup açısından da artık Şeyhî ve Ahmed Paşa tarafından temelleri atılan klasik üslup yüzyıla damgasını vuracaktır. Bu yüzyılda da folklorik üslup olarak tanımladığımız sade, açık ve kolay anlaşılır metinler yazılmaya devam edilmişse de bunların oranında önceki dönemlere göre ciddi azalmalar vardır.

İlmin, sanatın, şiir ve edebiyatın gelişmesini hazırlayan böyle uygun bir zeminde XVI. yüzyılda büyük bilim adamları, büyük sanatçılar, büyük şairler ve büyük nesir ustaları yetişmiştir. Bu yüzyılda şair sayısında büyük artışla karşılaşılmasına rağmen asra damgasını vuran şiir ustaları Bakî (1526-1600), Fuzulî (ö. 1556) ve Hayalî'dir (ö.1557). Azerî edebiyatı çerçevesinde Nesimî, Habibî ve Hatayî çizgisinin doruk noktası olan Fuzulî, üç dilde yazdığı divanları, mesnevileri ve mensur eserleri ile Türkçe'nin sadece bu yüzyılda değil bütün dönemler içinde en büyük şairlerinden biridir. Yaşadığı coğrafya Türk kültür ve sanatının Herat, Tebriz, İstanbul, hattındaki gelişim çizgisinin ortasında yer aldığı için dili itibariyle her iki tarafa da anlaşılabilir gelen şair, büyük ustalığı yanında bu özelliği yüzünden de Türkçe'nin en çok okunan isimlerinden biri olmuştur. Ayrıca özellikle şiirlerine ustalıkla yerleştirilmiş olan anlam katları da onu farklı okuyucu kitlelerinin çok sevmesine neden oldu. Divanının Türkçe'nin en çok basılan ve en çok istinsah edilen örneği olması bunun kanıtıdır (Mazıoğlu 1983: s. 113). Yine bu özelliği yüzünden o, her devirde bütün şairlerin etkilendiği ve mutlaka bir şeyler aldığı tükenmez bir şiir hazinesidir. Fuzulî, bütün nazım şekillerinde olduğu kadar kaside ve gazellerinde de eşsiz bir şairdir. Divanındaki Su, Hançer, Sabâ, Gül na'tları, Bağdad'ın alınışında Kanunî'ye sunduğu "râiyye" târih kasidesi, kasidelerinin en ünlülerindendir. Hepsinde tasavvufî aşkı işlediği 300 gazelindeki olgunluk, lirizm, âhenk, samimiyet ve derin hassasiyetle yüzyıllar boyu sevilerek okunmuştur (Akyüz vd. 1990).

Yüzyılın başında, Sultan II. Bayezid devrinde İstanbul'a gelen Zatî, yeterli öğrenimi de olmadığı halde, yeteneği sayesinde 30-40 yıl boyunca bütün şairlerin hocası, yol göstericisi olmuştur. Yüzyılın ortalarına doğru kendini kabûl ettiren Hayalî Bey, Kanunî Sultan Süleyman'ın en gözde şairi olmuştur. Hayalî Bey'den söz açılmışken yetiştiği Rumeli coğrafyasından, özellikle de doğduğu Vardar Yenicesi'nden bahsetmek yerinde olacaktır. Bugün Yunanistan sınırları içinde kalan Vardar Yenicesi, kültür tarihimiz açısından ilginç bir konuma sahiptir. Adı geçen şehir, çoğu XVI. yüzyılda olmak üzere Abdülganî Âgehî (ö.1577), Aşkî (ö. 1592), Derunî (ö.1650), Garibî (ö.1547), Günahî (6. 1677), Hayretî, Hayalî (ö.1557), İlâhî, Mehmed, Râzî ((5. 1617), Sıdkî, Selman (ö.1564), Sırrî (ö.1585), Şânî, Tâbî, Usulî (ö.1538), Yusuf Sineçâk (ö.1564) ve Zarî (ö.1617) gibi yirmi şairle Osmanlı kültür coğrafyası içinde önemli bir yere sahiptir. Bu sayının ötesinde Vardar Yeniceli şairler belki de başka hiç bir yöre şairlerinde görülmeyen pek çok ortak özelliğe de sahiptirler: Şiire kadar yansıyan şekle ait titizlikten, bir başka ifade ile *âlem-i teklifden bile âzâde tavırlar*, samimi ve derinliği olan bir ruh, hep yükseklerde gezen, kayıt tanımayan bir aldırmaz tavır, onların başlıca özellikleridir.

Bu özellikleri Vardar Yeniceli şairlerin hepsi için düşünmek, hatta daha ileri giderek mahlaslarda yapılacak bir değişiklik sonucunda şiirlerde fazla bir farklılık olmadığını söylemek yanlış sayılmaz. Vardar Yeniceli, hatta coğrafyayı biraz genişleterek Rumelili şairler, konularını işlerken yapılan benzetmelerde, kullanılan mecazlarda çevrenin ve yerli unsurların şiire girmesine daha çok özen göstermişlerdir. Bu özellikler de XVI. yüzyıl şiirine daha yerli bir nitelik kazandırmıştır (Mazıoğlu1982). Şüphesiz bütün coğrafyaya yayılan bu özellik, yukarıda, çerçevesi çizilen yöre şairlerinde, dilde sadelik ve tabiilik, çevre ile ilgili tasvirler şeklinde daha çok yer almıştır. Bu durumu yörede sadece askeri bakımdan değil toplumsal bakımdan da etkin bir faaliyet olan akıncılıkla izah etmek uygun olacaktır: Bir askeri tabir olan akıncılık, Osmanlı hafif süvari birliklerine verilen isimdir. Akıncılar, özellikle Rumeli'de serhat boylarına yakın yerlerde otururlar ve düşman topraklarına akınlar yaparlardı. Geçimleri, düşmandan aldıkları ganimetle sağlanırdı. Akıncı kumandanlarını devlet tayin etmekle birlikte bu görevler hemen daima Mihal, Evrenos, Turhan, Yahyâlı ve Malkoçoğlu gibi meşhur akıncı ailelerine verilmişti. İlk bakışta böyle özellikler taşıyan bir askeri sınıfın edebiyatla doğrudan doğruya nasıl ilgili olabileceği kuşkuyla karşılanabilir. Oysa meselenin bir de hemen göze çarpmayan ve bir kaç bakımdan edebiyatla ilgili olan yönü vardır. Bilindiği gibi Orta çağ edebiyatlarında saray, Tanpınar'ın ifadesiyle *aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar. Ona yakınlığı nisbetinde feyizli ve mesuttur* (1985: 5) İşte saray istiaresi etrafında dönen orta çağ hayatı, onun yaptığı hemen her şeyi kendi şartları içinde taklid ederek yaşan-

tısını idame ettirme gayreti içinde idi. Bu yüzdendir ki çok eski çağlardan beri genel anlamda güzel sanatlar, ama özellikle de şiir, yöneticileri övme görevi üstlenmiştir. Yine bu yüzdendir ki en küçük bir liderin maiyetinde bile başlangıçta çok sayıda şair mevcuttu.

Devlet merkezinde padişahın bulunduğu saray böyle bir rol üstlenince, ona benzemeyi ilke edinmiş daha alt düzeydeki yöneticiler de kendi konumlarıyla mütenasip başka merkezler oluşturmuşlardır. Akıncı aileleri olan Mihaloğulları, Turhanlılar, Yahyâlılar ve Malkoçoğulları birer yönetici olarak çevrelerinde daha çok şair olmak üzere çeşitli sanatçıları bulundurmaya özen göstermişler, böylece akıncılık aynı zamanda kültür ve sanatı besleyen önemli bir kaynak özelliği kazanmıştır. Sözü edilen bu akıncı beylerinin İstanbul modeline göre tertip edilmiş bir başkentleri bulunmaktaydı. Nitekim Evrenosoğulları Vardar Yenicesi'ni, Mihaloğulları Plevne'yi, Turhanlılar ise Mora'yı kendileri için merkez seçmişlerdi. Beyler, akınlarda elde ettikleri ganimeti akıncı gaziler arasında paylaştırdıktan sonra önemli bir kısmını da bir nevi kültürel alt yapı olarak yatırıma dönüştürmekte, bilime ve sanata destek olacak iş ve kişilere de pay ayırmakta idiler. Bu bakımdan Evrenosoğulları'nın merkezi olan Vardar Yenicesi çok dikkate değer bir örnek olarak karşımızda durmaktadır. Kuşkusuz burada istihdam edilen şair, beyin ve savaşa gidecek gazilerin beklentilerine uygun, derviş meşrep ve daha sade söyleyişi tercih etmesi gereken konumda olmalıdır. Bu tablo bize Rumelili şairlerin niye yalın ve açık bir anlatımı tercih ettiklerinin de cevabını verir. Akıncılığın XVII. yüzyıldan itibaren etkinliğinin azalmaya yüz tutmasıyla Rumeli'de şair sayısının azalması da bu kurumun nasıl bir sanat patronajlığı yaptığının açık göstergesidir. Bu yüzdendir ki Rumeli'ye has bu yeni koruyucular, yani akıncı beyleri etrafında çok sayıda bilim adamı, mutasavvıf, şair ve aydın toplanmıştır. Yenice'de böyle bir ortam içinde yetiştikten sonra İstanbul'a gelip sarayın dikkatini çeken Hayalî de gazel şairi olarak dikkat çekmiştir. *Divanı*nda (Tarlan 1945) 668 gazeli vardır. Gazellerinde tasavvufi aşkı işlemiştir. Külfetsiz söyleyişi, rindliği ve derinliğiyle, Bakî yetişip devrin şiirine hâkim oluncaya kadar Osmanlı şiirinin en büyük şairi sayılmıştır.

Yüzyılın son 40 yılında ise şiir tahtına Bakî oturmuş ve tartışmasız devrin Sultanü'ş-şuarâsı olarak hükmünü sürdürmüştür. Anadolu şiir alanının en büyük şairi sayılan Bakî, hem kaside, hem de gazelde üstâddır. 27 kaside ve 612 gazel söylemiştir (Küçük 1994; İpekten 1993) Kasidelerinde canlı tabiat manzaraları görülür; bu şiirlerde muhteşem bir âhenk ve ihtişâm vardır. Ama Bakî asıl ününü gazelleriyle yapmıştır. Gazelleri rind bir edâ ile dünyâ aşkını anlatan, şiir tekniği sağlam, itinâ ile işlenmiş örneklerdir. Bakî neşesi, coşkunluğu ve rindliğiyle XVI. yüzyılda Nedim'i hazırlayan şairdir. Sözü edilen bu şairler artık klasik üslupla eserler veren isimlerdir. Onlarla yerleşen bu usûl, artık XIX. yüzyıla kadar küçük değişikliklerle devam edecektir.

Bu büyük isimlerin etkisi altında gelişen XVI. yüzyıl şiirinde kaside ve gazelde başlıca şu şairleri görüyoruz: Trabzon'da Yavuz Sultan Selim'in musâhibi ve hocası olan Halimî (ö.1517), aynı yıllarda yaşayan Ahî Benli Hasan (ö.1517), Nacak Fâzıl diye anılan Nihanî (ö.1519 Bihiştî Sinân Çelebi (ö.1520), Tâli'î Mehmed Çelebi (ö.1516) yüzyılın başında yani I. Selim'in devrinde yaşamış şairlerdir. Hayalî Abdülvehhâb Çelebi (ö.1523) de Yavuz Sultan Selim'in maiyetinde bulunmuş şairlerdendir. Trabzon'dan beri Sultan Selim'in hizmetinde olan Revanî (ö.1523) de devrinin büyük şairlerinden sayılmıştır. Gazelleri hep şarap, meyhâne ve rindlik üzerindedir. Sücûdî'nin de Revanî gibi rindâne ve şaraptan söz eden gazelleri vardır. Figanî (ö.1532), Kanunî devrinin usta şairlerindendir. Hem kaside, hem gazel söylemiştir. Şehzade Mustafa ve Sadrâzam İbrahim Paşa için söylediği kasideleriyle tanınmıştır. (Karahan,1966). Kanunî devri şeyhülislamlarından, ilim adamı ve tarihçi olarak büyük ün sâhibi Kemalpaşa-zâde Şemseddin Ahmed (ö.1534) şiirle de uğraşan, mesnevi yazan çok ünlü bir kişidir. 300 gazeli bulunan bir *Divan*'ı vardır. *Divan*, Ahmed Cevdet tarafından bastırılmıştır (İstanbul, 1313). Bu devir şairlerinden Yusuf Sîneçâk'ın kardeşi Hayretî Mehmed Şâh (ö.1534), hacimli bir divanın sahibidir (Çavuşoğlu 1981). Hem tasavvufî hem de dünya aşkını işlediği gazelleriyle tanınmıştır. Devrin bir başka şairi, Fâtih devrinde Kanunî Sultan Süleyman devri başlarına kadar yaşayan Sagarî Kazzâz Ali de hem gazelleri hem de mûsiki bilgisiyle tanınmıştır. Devrin, zarif, hoş sohbet ve nüktedân şairlerinden İshak Çelebi (ö.1536), üç dilde şiir söyleyen renkli bir kişilikti. *Divan*'ı vardır (Çavuşoğlu, 1990). Nihalî Ca'fer Çelebi (ö.1542 zekî, lâtifeci ve nüktedan bir insandı. Ama çok kez lâtifeleri hicve dönüştüğünden bir yerde duramamıştır. Yüzyılın ilk yarısında bütün şairlerin hocası, üstâdı olan Zatî (ö.1546), doğuştan şiir yeteneğine sâhip bir şairdi. Değişik divan nüshalarında farklı sayıda kasideleri bin sekiz yüz yirmi beş gazeli vardır. (Ali Nihad Tarlan, bin üç gazelini iki cilt halinde (İstanbul, 1968, 1970), M. Çavuşoğlu ve M. A. Tanyeri geri kalan gazelleri, ayrı bir cilt halinde (İstanbul 1987) yayınlamışlardır.

Edirneli Nazmî (ö.1554) ise Türk edebiyatında en çok gazel yazan şairdir. Bütün nazım şekilleri, edebî sanatlar ve aruz kalıplarına örnek vermek maksadıyla sayısız şiir yazmıştır. Kendinin de dediği gibi 7777 gazeli vardır. Ama estetik bakımdan değerlendirildiğinde bunların çok değerli oldukları söylenemez (Köksal 2001). Sultan II. Selim devri başında ölen Bursalı Rahmî (ö.1567), tezkirecilerin çok övdükleri bir şairdir (Erişen 1992: 285-315). Ahenkli bir anlatımı, parlak hayalleri vardır. Bursalı bir başka şair Celilî (ö.1569) de Rahmî gibi gazelleri ve mesnevileriyle tanınmış şairlerdendir. *Divan*'ı ve *Gül-i Sad-berg*'i vardır. Devrinin tanınmış bilginlerinden Fevrî (ö.1570-71), ilmî eserleri yanında kaside ve gazelleriyle de tanınmış bir şairdir (Kalpaklı 1991). Âgehî Mansur (ö.1577), edebiyatımızda bu yüzyılda moda olan gemiciliğe özgü kelime ve deyimlerle şiirler yazan ilk şairdir. Bu kaside, diğer şiirlerinden daha çok beğenilmiş ve pek çok nazire

söylenmiştir (Tietze 1946-1951). Devrinde daha çok mesnevileriyle ün yapmış olan Hamse sahibi Yahyâ Bey (ö.1582), 34 kaside ve 515 gazelinin bulunduğu büyük bir *Divan*'ı vardır (Çavuşoğlu 1977). İlmî eserleri yanında şiir de söyleyen Nev'î Yahyâ (ö.1599), Bakî ve Hayalî'den sonra Anadolu'da yüzyılın büyük şairi sayılmıştır. Dili pürüzsüz, şiir tekniği mükemmeldir: Sâdelik içinde canlı tasvirleri ve parlak hayalleri vardır. 50 kaside ve 559 gazel söylemiş ve devrinde çök beğenilmiştir (Nev'î Divanı, Yay. Mertol Tulum-Ali Tanyeri, İstanbul, 1977). Gelibolulu Mustafa Âlî, (ö.1600), değişik konularda pek çok eserin sahibi ve özellikle iyi bir tarih yazarıdır. Bunun yanında, çok kaside ve gazel söylemiş, bunları dört Türkçe ve bir Farsça divanda toplamıştır. 1567 yılında topladığı ilk divanına isim koymayan Âlî, 1574 yılında tertiplediği ikinci divanına *Vâridâtü'l-Anîka*, 1591 yılına kadar yazdığı şiirleri bir araya getirdiği divanına *Lâyihâtü'l-Hakîka* adını vermiştir. Son divan da ilk divan gibi özel bir ad taşımaz. 105 kaside, 1600 civarında gazel ve çok sayıda diğer nazım şekillerinden örneği içeren bu şiirlerle Âlî, Nazmî, Muhibbî ve Zatî'nin ardından Türkçe'nin en çok şiir söyleyen dördüncü kişisi olmuştur (Aksoyak 1999). Yüzyılın son büyük şair Bağdâdlı Rûhî (ö.1605-06)'nin *Divan*ında, 21 kasidesi ve 780 gazeli vardır. Gazellerini sâde bir dille, halkın kullandığı kelime ve deyimlere çokça yer vererek söylemiştir. Rûhî'nin şiiri süsten ve sanattan uzaktır. Fakat o asıl terkib-bendi ile tanınır. Divanı basılmıştır (Ak 2001).

XVI. yüzyılda mesnevi türünde de pek çok eser yazılmıştır. Bazı kaside ve gazel şairleri aynı zamanda mesnevi de yazmışlardır. Yalnızca mesnevi yazan şairler de vardır. Daha önceki yüzyılların çoğu didaktik ve ahlâkî konulu eserlerine karşılık, XVI. yüzyılda daha çok tasavvufî ve târihi konular, yâhut tanınmış aşk hikâyeleri mesnevi hâlinde söylenmiş, bazıları da Farsçadan Türkçe'ye aktarılmıştır. Ahî Benli Hasan (ö.1517), Şeyhî'nin *Husrev ü Şîrîn*'ine nazîre söylediği *Şîrin ü Pervîz* ve *Rivayet-i Gülgûn u Şebdîz* mesnevisiyle tanınmıştır. Yavuz Sultan Selim'in musâhibi olan Hayalî Abdülvehhâb Çelebi'nin bir *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi olduğu söyleniyorsa da eser bugüne kadar ele geçmemiştir. Kadimî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi dikkate değer bir eser değildir. Buna karşı küçük bir de *Divan*'ı olan Sevdâyî'nin 1514 yılında yazdığı *Leylâ vü Mecnûn*'u, yer yer Fuzulî'yi etkileyecek kadar güçlü bir mesnevidir. Güvahî (ö.1519-1526 ?), Attâr'ın *Pend-nâme*'sini örnek olarak 1526 yılında yazdığı ve *Kenzü'l-Bedâyî* adını verdiği mesnevisinde pek çok atasözünü de delîl göstererek halka öğütler vermiştir (Hengirmen 1983). Devrinde şarap ve meyhâne gazelleriyle tanınan Revanî İlyas Şücâ (ö.1524), bunlar kadar, küçük *İşret-nâme* mesnevisiyle de tanınmıştır (Canım 1998). *İşret-nâme*, daha sonra bir kısım Farsça yazılan sâkî-nâmelerin edebiyatımızdaki başlangıcı sayılabilir (Kortantamer, 1983a). Manzûm ve mensûr 46 eseri içinde, özellikle bir kısmını ünlü İran şairlerinden çevirdiği mesnevileriyle tanınan Bursalı Lâmi'î (ö.1531-32), Camî'nin eserlerini Türkçe'ye aktardığı

ve büyük bir şair olduğu mânâsında *"Camî-i Rûm"* diye anılmıştır. Lâmiî'nin tanınmış mesnevileri şunlardır: 1521'de bitirdiği *Ferhâd u Şîrîn (Ferhâd-nâme)*, Camî'den *çevirdiği Salamân u Absâl ve İskendernâme (Hıred-nâme)*, Unsurî'nin bugün elde 515 beyti bulunan mesnevisini çevirerek ve eklemelerle 5879 beyte çıkardığı Vâmık u Azrâ (Ayan 1998), Fahr *Curcânî'den çevirdiği Vîs ü Râmin, 1522 yılında Farsçadan çevirdiği Şem ü Pervâne, Maktel-i İmâm Hüseyn* ve Kanunî Sultan Süleyman'ın Bursa'ya geleceği haberi üzerine yazıp sunduğu ve öteki şehrengizlerden farklı olarak Bursa ilinin güzelliklerini anlattığı *Şehrengiz* (Bursa 1288; Almanca Çev. Wien 1839; Günümüz harfleriyle Mustafa İsen-Hamit Bilen Burmaoğlu, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 3, 1988)

Bilindiği gibi şehrengiz, Türk edebiyatına has türlerden biri olup, ilk kez bu yüzyılda edebiyatımızda görülür. Bir şehrin güzellerinden ve güzelliklerinden söz eden manzûmeler olarak tanımlanabilecek olan tür, edebiyat tarihimizdeki ilk örneklerini bu yüzyılda vermiştir. XVIII. yüzyıldan sonra da gündemden çekilir. Bu yüzyılda şehrengiz yazan şairler ve şehrengizlere konu olan şehirler şunlardır: Âlî (Gelibolu), Azîzî (İstanbul), Âşık Çelebi (Bursa), Beyanî (Sinop), Cemalî (İstanbul), Cefayî (Rize), Cafer Çelebi (Bursa), Cemali (Siroz), Fakîrî (İstanbul), Fikrî (İstanbul), Firdevsî Çelebi (Edirne), Hayretî (Belgrad) (Yay. Mehmet Çavuşoğlu, Güneydoğu Avrupa Araştırmaları 2-3 (1974), Hayretî (Vardar Yenicesi) (Yay. Mehmet Çavuşoğlu Güneydoğu Avrupa Araştırmaları 4-5 (1976), Halife (Diyarbakır), Kâtip (İstanbul), Kerimî (Edirne), Mesihî (Edirne), Rahmî (Yenişehir), Sâfî (İstanbul), Siyamî (Antakya), Ulvî (Manisa), Usulî (Vardar Yenicesi) (Yay. Mustafa İsen, Mehmet Kaplan İçin, Ankara, 1988), Yahyâ (Edirne), Yahyâ (İstanbul), (Yay. Mehmet Çavuşoğlu, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. XVII (1969), Zatî (Edirne) (Levent 1957).

Asrın büyük bilgin tarihçisi Kemâlpaşa-zâde (ö.1534)'nin de Türk edebiyatının en uzun *Yusuf u Züleyhâ* mesnevisi vardır (Mustafa Demirel, Ankara 1983). Tebrizli Hakirî'nin 1524 yılında yazdığı bir *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi ve Çakerî Sinan'ın kaynaklarda adları geçen ve bugüne kadar bulunamayan *Leylâ vü Mecnûn* ile *Yusuf u Züleyhâ* mesnevileri vardır. Bitlisli Şükrî (ö.1530 ?), Yavuz Sultan Selim'in Trabzon'daki sancak Beyliğinden Çaldıran seferi sonuna kadar hayâtını ve bu arada geçen olayları 1523-24 yılında *Selimnâme* mesnevisinde yazmıştır (Argunşah 1997). Sultan Süleyman'ın doğumundan cülûsuna kadar yazabildiği Süleyman-nâme'si ise ölümü üzerine yarım kalmıştır. Edebiyatımızın üretken şairlerinden biri olan Zatî (ö.1546)de mesnevi yazmayı denemiştir. 1524 yılında *Şem' ü Pervâne*'yi yazmış (Armutlu 1998), ardından *Ahmed ü Mahmûd* mesnevisini meydana getirmiştir. Zatî'nin ayrıca *Edirne Şehrengîz*'i ve *Mevlid*'i de vardır. Yüzyılın her tür şiirde erişilmez şiir ustası olan Fuzulî (ö.1556)'nin de Türkçe ve Farsça mesnevileri vardır. Bağdad'ın alınışı sırasında aralarında Hayalî ve Yahyâ Bey'lerin de bulunduğu Osmanlı şairlerinin teklif ve ısrarıyla 1535

yılında yazdığı, 3036 beyitli *Leylâ vü Mecnûn*'u, bütün Leylâ ve Mecnûn hikâyeleri içinde en tanınmışıdır. İlk baskısı 1264 yılında yapılan eser Tebriz, Taşkent, Bakü, Kahire ve İstanbııl'da külliyat içinde ve yalnız olarak pek çok kez basılmıştır. Son baskıları, Necmettin Halil Onan (İstanbul, 1955), Hamid Araslı (Bakü 1958), Hüseyin Ayan (İstanbul, 1981) M. Nur Doğan (İstanbul, 2000) tarafından yapılmıştır. Afyonla şarabın karşılaştırıldığı küçük alegorik mesnevisi *Beng ü Bâde* ile (Kürkçüoğlu 1955), kaynaklarda adı geçmeyen ve onun olduğunda kuşku duyulan Sohbetü'l-Esmâr adında bir mesnevisi daha vardır (Yüksel 1972). Larendeli Hamdî adlı bir şairin de *Leylâ vü Mecnun* mesnevisi vardır. Kaynaklara göre *Hümâ vü Hümâyûn* ve *Lehçetü'l-Esrâr* adlı mesnevileri de olan Kara Fazlî'nin (ö.1563-64) bu gün elimizde yalnız *Gül ü Bülbül* mesnevisi vardır (Zavotçu 1995). Eser 1552-53 yılında yazılıp Şehzade Mustafa'ya sunulmuştur. Hammer tarafından Almanca'ya çevrilip, 1834'te Türkçe'si ile birlikte bastırılmıştır. Celâlzâde Sâlih (ö.1565) ve Kireççi-zâde Sinan Çelebi de edebiyatımızda *Leylâ vü Mecnûn* yazan şairlerdendir. Edebiyatımızın Hamse sahibi mesnevicilerinden biri de Bursalı Hamîdizâde Celilî'dir (ö.1569'dan sonra). Celilî'nin kaynaklarda sözü edilen Hamse'sinin bugün dört mesnevisi elimizdedir. 1512 yılında yazdığı 2019 beyitli Husrev ü Şîrin'i, 1513 yılında yazdığı 3145 beyitli *Leyla vü Mecnûn*'u 1530 yılında bitirdiği *Hecr-nâme* ve *Mihek-nâme* mesnevileri, Hamsenin beşinci mesnevisi olan *Şeh-nâme* henüz ele geçmemiştir (Ayan 1983). Ahdî ve Kâtib Çelebi gibi kaynaklar Diyarbekirli Halîfe'nin (ö.1572) de Hamse'si olduğunu haber vermişlerdir. *Husrev ü Şirin, Yusuf u Züleyhâ, Leylâ vü Mecnûn'la Diyarbekir Şehrengizi'nden* oluştuğu söylenen Hamse'nin bugün yalnız, *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi ele geçmiştir. Bursalı Nakkaş Balizâde Rahmî'nin (ö.1567) *Şâh u Gedâ* veya *Şâh u Dervîş* adıyla anılan mesnevisi, Yahyâ Bey'in *Şâh u Gedâ*'sı ile aynı yıllarda yazılmış ama Yahyâ'nın eseri sevilip tutulunca Rahmî'ninki unutulup gitmiştir. İznikli Bekâyî'nin (ö.1572) de *Gül ü Bülbül* adında bir mesnevisi vardır. 1565 yılında yazılan bu eser *Fazlî'nin Gül ü Bülbül*'ünden on iki yıl kadar sonra yazılmasına rağmen yine de tanınmış bir eserdir. Vizeli Behiştî de *Divan*'ı yanında (Aydemir 2000) *Cemşâh u Alem-Şâh, Süleymannâme, Mevlid ve Heşt-Behişt* (Yeniterzi 2001) adlı mesnevileri kaleme aldı. Yüzyılın en tanınmış mesnevi şairi sayılan Taşlıcalı Yahyâ Bey (ö.1582) de Hamse sahibi şairlerdendir. Latifî'nin tezkiresini yazdığı 1546 yılından önce tamamlanan bu Hamse şu mesnevilerden oluşmuştur: *Şâh u Gedâ*, 1535 yılında yazdığı *Usûl-nâme* yâhut *Kitâb-ı Usûl*, *Gencine-i Râz* (Y. 1540) ve *Yusuf u Züleyhâ*. 5179 beyitli *Yusuf u Züleyhâ* Türk edebiyatında yazılmış *Yusuf u Züleyhâ* mesnevilerinin en tanınmışıdır (Yay. Mehmed Çavuşoğlu, İstanbul, 1979). *Gülşen-i Envâr Hamse*'nin son mesnevisidir.

Yüzyılın sonlarında, 1579 yılında Azerî İbrahim Çelebi'nin (ö.1585) *Nakş-ı Hayâl* mesnevisi de edebiyatımızın tanınmış eserlerindendir. Eser 1895 yılında

İstanbul'da basılmıştır. Azerî'nin bir *Leylâ vü Mecnûn*'u olduğu söylenirse de, henüz ele geçmemiştir. Kaynaklarda sözü edilen bir başka hamse de Kalkandelenli Muîdî'nindir (ö.1585). Nizamî'ye nazire olarak gösterilen hamseden yalnız *Şem ü Pervane*'si ele geçmiştir. *Vâmık u Azrâ, Gül ü Nevrûz ve Husrev ü Şîrîn* ortada yoktur. Hubbî Ayşe'nin (ö.1590) üç bin beyitli bir *Hurşîd ü Cemşîd* ve Bursalı Cinanî'nin (ö.1595) *Riyâzü'l Cinân ve Cilâü'l-Kulûb* adlı mesnevileri vardır. Riyazü'l-Cinân, 1586 yılında *Nakş-ı Hayâl*'e nazire olarak yazılmış, hikâyelerden oluşan bir eser; *Cilâü'l-Kulûb* ise 20 bölüm halinde düzenlenmiş bir öğüt kitabıdır (Özkan 1990).

Edebiyatımızın şuarâ tezkireleri gibi önemli eserlerinden olan nazire mecmuaları, şairlerin birbirlerine söyledikleri nazireleri toplayan kitaplardır. Şairler arasındaki karşılıklı tesirleri, manâ ve hayal alışverişlerini, hangi şairlerin hangi devirlerde ve kimler tarafından beğenilip tutulduğunu ve örnek alındığını bu eserlerden anlamak mümkündür. Ayrıca tanınmış bir şiirin asıl kaynağının hangi şaire ait olduğu, beğenilen mazmunların ve hayallerin nerelerden geldiği yine bu eserlerde bulunabilir. Bunun yanında nazîre mecmuaları, tezkirelerde bulunmayan pek çok şairi ve şiirlerini unutulmaktan kurtardıkları için de önemli eserlerdir (Köksal 2001).

XV. yüzyılda, 1436 yılında Ömer b. Mezîd tarafından toplanmış ilk nazire mecmuasından sonra (Mustafa Canpolat, *Mecmuatü'n-Nezâir*, Ankara, 1982), edebiyatımızın bütün tanınmış nazîre mecmuaları XVI. yüzyılın ürünüdür. Bu yüzyılın ilk mecmuası Eğridirli Hacı Kemâl tarafından 1512 yılında düzenlenen *Câmi'ün-Nezâir* adındaki büyük kitaptır. Hacı Kemâl eserinde 266 şaire âit 3170 şiir toplamıştır. İkinci nazîre mecmuası, Edirneli Nazmî'nin 1523 yılında topladığı *Mecma'ü'n-Nezâir*'dir. Nazmî eserinde 243 şaire ait 3356 nazîreyi toplamış ve hemen her gazele söylenmiş nazîrelerin sonuna bir de kendi nazîresini eklemiştir (Köksal 2001). Pervâne b. Abdullah'ın, 1560 yılında meydana getirdiği *Mecmu'a-i Nezâir* adındaki eserinde, 525 şairin 7360 naziresi vardır.

Nazire mecmuaları, bu yararlarının ötesinde bizim biyografi tarihimizin de ilk örnekleri sayılırlar. Bu mecmualara giren örneklerin şairleri hakkında zaman zaman düzenleyiciler, şairlerin mevki ve meslekleri hakkında kayıtlar düşerler. Bugün biz bu bilgilerle, hayatı hakkında hiçbir kaynakta adı geçmeyen bazı şairler hakkında az da olsa bilgiler elde ediyoruz. Kısacası bu eserler, edebiyat tarihi bakımından karanlıkta kalmış şairleri ve onların eserlerini ortaya çıkarmaları bakımından ayrı bir önem taşırlar.

Nazîre mecmuaları yanında, çoğu şiir meraklılarının sevdikleri şairlerin şiirlerini topladıkları şiir mecmuaları da, divanı olmayan birçok şairin şiirlerini bir araya getirmeleri ve kaybolmaktan kurtarmaları bakımından önemli eserlerdir. Ayrıca bu mecmualardan hangi şairin, hangi devirde ve çevrede sevildiği ve okunduğunu anlamak da mümkündür.

Mensur Eserler

Başlangıçtan itibaren Arap ve Fars edebiyatlarında ortaya çıkan gelişmeleri kendisine model alan Anadolu'daki Eski Türk edebiyatı XV. yüzyılın ilk yarısına kadar belli mesafeler kazanmış, özellikle bu yüzyılın ikinci yarısından, bir başka ifade ile Fatih devrinden itibaren de XVIII. yüzyıl sonuna kadar devam edecek Osmanlı şiirinin kalıplaşmış üslubundaki söyleyiş biçimlerinin, imaj sisteminin kelimeler arasındaki ilişkilerden doğan biçimsel söz oyunlarının temeli bu devrede atılmıştı. Oysa nesir için bu işlem bir süre daha gecikerek ancak Kanuni Sultan Süleyman devrinde mümkün olabilmiştir. Denebilir ki nesirle ilgili hemen hemen bütün önemli türlerin ilk dikkate değer örnekleri XVI. yüzyılda kaleme alınmıştır. Şimdi bunları sırasıyla görelim.

Daha önce ifade edildiği gibi XV. yüzyılda ilk örneklerini vermeye başlayan tarih yazıcılığı bu yüzyılın sonunda artış göstermeye başlamış, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman gibi büyük hükümdarların teşvik ve koruması ile XVI. yüzyılda parlak bir dönem yaşamıştır. Dolayısıyla türün de daha hacimli ve mükemmel örnekleri yine bu yüzyılda görülmeye başlanmıştır. Özellikle Kemâlpaşazâde ile Osmanlı tarihçiliğinde yeni bir dönem başlamış, XV. yüzyılda temeli atılan *Tevârih-i Âl-i Osman* geleneği de devam etmiştir.

XVI. yüzyılda bu anonim kronikler ve bütünüyle Osmanlı tarihini ele alan eserler dışında *Selim-nâme*, *Süleyman-nâme* gibi isimler altında da tarihler yazıldığı daha önce belirtilmişti. Bunlara ek olarak vezir ya da ünlü komutanlardan birinin gazalarını anlatan *Gazavat-nâme* isimli eserler de yine ilk kez bu yüzyılda kaleme alınmaya başlandı (Levent 1956). Belli bir seferi, yahut bir kalenin fethini anlatan *Fetih-nâme, Gazâ-nâme* veya *Zafer-nâme* gibi adlar taşıyan eserler de bu yüzyıl tarihçiliğinin önemli örnekleridir.

Nesir tarihimizin de çok önemli örnekleri arasında yer alan bu eserlerin başlıcaları şunlardır: Rûhî Çelebi'nin kaleme aldığı *Tevârih-i Âl-i Osman,* Osmanlı devletinin kuruluşundan 1511 yılına kadarki olayları ele almaktadır. Ruhî Tarihi olarak da bilinen bu eserin önsözü sanatkarâne bir üslupla kaleme alınmış, Arapça ve Farsça kelime ve terkiplere fazlasıyla yer verilmiştir. Buna karşılık tarihi olayların anlatıldığı bölümlerde dil ve üslup daha yalın bir karakter arz eder. *Tevârih-i Âl-i Osman* yayınlanmıştır (Yücel 1992: 359-472)

Elde olmayan Yahşî Fakih tarihiyle başlayan Osmanlı tarih yazıcılığı, *Âşıkpaşazâde*, Neşri ve Oruç Bey'le devam eden menkabe ve rivayetin süslediği ilk dönemden sonra, bu yüzyılda Kemalpaşazâde ve Hoca Sadeddin'le usta bir üslup ve kayıtlara sadakatle kaleme alınan mükemmel örneklerle karşımıza çıkar. Bu yüzyıl müverrihi, eski Iran-Arap tarih yazıcılığını ve edebiyatını iyi bilen, kendinden önceki kroniklerin bilgisiyle devrinin rivayet, olay ve tartışmalarını kullanan bir adamdır. Bu yüzyıldan itibaren tarih yazıcılığı artık bir üslup, bir edebi-

yattır. XVI. yüzyılın büyük tarihçileri olarak en başta Kemal Paşazâde, Hoca Sadeddîn, Lütfi Paşa, Gelibolulu Âlî ve Selânikî'yi saymak gerekir.

Yüzyılın en büyük ve en önemli tarihçilerinden biri olan Kemâlpaşazâde (1468-1534), Tokat'ta doğdu. Tam adı Şemseddin Ahmed b. Süleyman b. Kemal Paşa'dır. Fatih devrinin önde gelen devlet adamlarından olan dedesi Kemal Paşa'ya izafetle Kemâlpaşazâde veya İbn-i Kemal adıyla tanındı. Önce aile mesleği olan askerliğe merak sardı. Sonradan ilmiye mesleğine yöneldi. Müderris ve kadı oldu. Osmanlı ilmiye sınıfının en üst basamağı olan şeyhülislamlığa yükseldi. Din, dil, edebiyat ve tarih alanında kıymetli eserler verdi. Bu eserleri içinde *Tevârih-i Âl-i Osman*, en dikkate değer olanıdır. Yazar, Osmanlı devletinin kuruluşundan başlayıp 1533 yılına kadar meydana gelmiş olayları *Defter* adını verdiği on bölüm halinde anlatmıştır. Bu eser, ilk büyük Osmanlı tarihi kabul edilir. Artık Tevârih-i Âl-i Osman'la Osmanlı tarihçiliği kemale ermiş, klasik dönemini yaşamaya başlamıştır. Sözü edilen bu tarih, muhtevası yanında Osmanlı tarih yazıcılığı için de dönüm noktası olan eserlerden biridir. Çünkü Tursun Bey'le birlikte artık Osmanlı tarih yazıcılığında bir üslup endişesi ve edebî incelik öne çıkar. Hatta denebilir ki tarihçinin en çok meşgul ve en maharetli olduğu konu, eserinin üslubuna ve edebiliğine gösterdiği özendir. Bu yüzdendir ki Kemalpaşazâde'nin *Tevârih-i Âl-i Osman*'ı, menkıbe ve rivayetin süslediği ilk dönem eserlerinden sonra usta bir üslupla kaleme alınan tarihçiliğin ilk önemli örneğidir. Eserde süslü bir dil kullanılmıştır. *Tevârih-i Âl-i Osman*'ın bazı kısımları basılmıştır (Pavet de Corteille (Paris 1859) ve Şerafettin Turan (Ankara, 1957, 1970, 1983, 1991).

Kanuni Sultan Süleyman devri sadrazamlarından olan Lütfî Paşa (ö.1564) da bu yüzyılda tarih yazan devlet adamlarından biridir. Devşirme olarak saraya giren Lutfi Paşa, çok önemli devlet hizmetlerinden sonra sadrazamlığa kadar yükselmiş, sonra da görgü ve bilgisini de içeren tarihini yazmıştır. *Tevârih-i Âl-i Osman* adlı tarihinden başka *Asaf-nâme* adlı bir başka eseri daha vardır. Her iki eser de nesir tarihimiz açısından önemli olup bu yüzyılda belli bir şekle oturan bedîî nesrin özelliklerini taşımaktadırlar. *Tevârih-i Âl-i Osman* 1553 yılına kadar olan olayları anlatır. Eser basılmıştır (İstanbul, , 1925). Lutfî Paşa asıl *Âsaf-nâme'si* ile tanınmıştır. Vezirin el kitabı denebilecek bu eserde devlet adamının özelliklerini anlatılır. Eser, Şükrü Bey tarafından yayınlanmış (İstanbul, 1326), Arapça çevirisi yapılmıştır. Ayrıca R. Tschudi ve Bekir Kütükoğlu tarafından da tenkitli olarak neşredilmiştir (Berlin 1910; *Bekir Kütükoğlu Armağanı*, İstanbul 1991: 49-98).

Koca Nişancı lakabıyla tanınan Celâlzâde Mustafa Çelebi (ö.1494-1567), Tosya'da doğmuştur. Katiplikle başladığı meslek hayatını nişancılıkla tamamlamıştır. Çelebi, *Tabakatü'l-Memâlik fî-Derecâti'l-Mesâlik* adını taşıyan tarihinde Kanuni devri olaylarını anlatır. Çok geniş tutulan bu eserin sadece 30. cildi temize çekilmiştir. Eser, sadece olayları anlatmakla kalmayıp Osmanlı toplumsal yapısı hak-

kında da bilgiler vermektedir. Eser, Petra Kappert tarfından yayınlandı (Wiesbaden 1981). Çelebi'nin bir diğer eseri de *Meâsir-i Selim Hanî* adını taşıyan *Selim-nâmesi*'dir. Her iki eser de bu yüzyılın ağır ve ağdalı üslubuyla kaleme alınmışlardır. *Selim-nâme* de, yayımlanmıştır (Celal-zâde Mustafa, *Selim-nâme*, Yay. Ahmet Uğur-Mustafa Çuhacı, Ankara, 1990)

Küçük Nişancı Mehmed Paşa bin Ramazan Çelebi (ö.1571), bu yüzyılın bir diğer tarihçisidir. Çelebi mesleğe divan katibi olarak başladı. Sonra başdefterdar, reisü'l-küttab, nişancı ve Mısır valisi oldu. *Siyer-i Enbiyâ-i İzam ve Ahvâl–i Hulefâ-i Kiram ve Menakıb-i Selâtin–i Âl–i Osman* ya da kısa adıyla *Nişancı Tarihi* adıyla bilinen çalışması, Kanuni'nin teşvikiyle kaleme alınmıştır. Eserde tarihi olaylar yanında biyografilere de yer verilir. Bu tarih de basılmıştır (İstanbul, 1279, 1290).

Yazışma kurallarını belirleyen münşeat mecmualarının ilk örneklerinin XV. yüzyılda yazılmaya başlandığı daha önce belirtilmişti. Münşeat tarzındaki eserler belirli yer ve durumlarda yazıldığı, özellikle de örnek aldığı kaynaklardaki biçimini büyük ölçüde koruduğu ya da sanatçılar ilk örneklere büyük ölçüde bağlı kaldığı için ilk numunelerden itibaren pek değişime uğramamıştı. İşte bu türün XVI. yüzyılda son derece değerli bir örneği Feridun Bey (ö.1583) tarafından tertib edilmiştir. Defterdar Çivizâde Abdullah Çelebi'nin elinde eğitim gören Feridun Bey, Sokullu'nun hizmetine girdi. Daha sonra reisü'l-küttab ve nişancı oldu. 1574 yılında *Münşeâtü's-selâtîn* adlı fermanlar, *fetih-nâmeler ve mektuplardan* meydana gelen büyük eserini III. Murad'a sundu. Bu eserde Osmanlılar devrine ve öncesine ait 1880 resmî mektup bir mecmuada toplanmıştır. Bu büyük eser İstanbul'da basılmıştır. Fakat matbusunda sayı daha azdır (İstanbul, , 2 c. 1264-1265; 1274-1275). Sözü edilen eserde yer alan *ferman, berat, nâme-i hümâyûn, ahid-nâme-i hümâyûn ve sadrazam mektubu* gibi eserlerde özellikle süslü ve secili ifadeler, karşı taraf üzerinde psikolojik bir etki sağlamak düşüncesiyle bilinçli olarak kullanılmıştır. Hatta bu tarz eserler Müslüman devlet yöneticilerine gönderilecekse daha sade, hıristiyan ülke yöneticilerine gönderilecekse daha süslü olarak kaleme alınmaktaydı.

Resmî üsluptan, devlet yazışmaları, kararlar, emirler, hukuk metinleri ve diplomatik belgelerin kaleme alındığı üslup anlaşılmalıdır. Bu üslubun dili sade, mantıklı ve inandırıcı olmalıdır. Bu metinlerde arkaik ve mahalli sözlere, argoya yer verilmez. Bu tür üslupta saygınlık uyandıracak ifade ve ünvanlara özellikle yer verilir. Fakat bütün ortaçağda olduğu gibi Osmanlı devletinde de önemli konuların etkileyici bir üslupla kaleme alınması geleneği yüzünden bu tarz metinlerin çoğu son derece mutantan bir ifadeyle yazılmışlardır. Çünkü devletin otoritesini yansıtan imajların kullanıldığı etkileyici nesir, devlet yönetiminin çok önemli bir parçasıdır. Bu tarz bir süslü üslup, başarılı bir imparatorluktan beklenen estetik olgunluğun ve entelektüel birikimin sembolüdür (Woodhead 1988:

143-159). Dolayısıyla Osmanlı resmî yazışması ya da klasik adıyla inşa, Arapça, Farsça ve Türkçe kelime kadrosunun zengin imkanlarından yararlanılarak dolaylı anlatımı ön plana çıkaran, peş peşe gelen mütenazır cümlelerle süslü ve secili anlatımı tercih eden ve bu özellikleri yüzünden de kolay anlaşılamayan bir görüntü sergiler. Özellikle devletler arası yazışmalarda, zafer kutlamalarında, tahta çıkışları duyurmalarda bu tür örneklere daha çok rastlanır. Osmanlı devletinin XVI. yüzyıldan itibaren bir dünya devletine dönüşünün bilinci içinde olan aydını, bu başarı ve güvenin ihtişamını bu tarz örneklerle dosta düşmana göstermek istemiştir. Muhatabı etkileyici anlatım, özellikle Tacizâde Ca'fer Çelebi (1515) ile oluşmaya başlamış, Celalzâde (ö.1576) ve Feridun Bey ile artık klasik bir hüviyet kazanmıştır. Bu üslup tarzı metne semantik bir yenilik getirmese de söyleneni vurguladığı için retorik bakımdan önemlidir.

Hem bu yüzyılın hem de bütün Osmanlı tarihçiliğinin zirve eserlerinden biri de Hoca Sadeddin bin Mehemmed b. Hasan Can tarafından kaleme alınan *Tâcü't-tevârih*'tir. Hoca Sadeddin Efendi Şah İsmail'in baskısından kaçarak Osmanlı ülkesine sığınmış ve devlete çok önemli hizmetlerde bulunmuş bir ailenin ferdidir. İstanbul'da doğdu ve burada öğrenim görüp müderris oldu. Padişah hocası ve şeyhülislam tayin edildi. İstanbul'da öldü (1599). Hem III. Murad hem de III. Mehmed devirlerinin en nüfuzlu kişisi oldu. Haçova savaşında III. Mehmed'in savaş alanını terk etmesini önleyip zaferi sağladı. Bilim adamlığı yanında edebiyat ve tarih konularında verdiği eserlerle de tanındı. Asıl ününü *Tâcü't-tevârih* adlı eseriyle kazandı. Osmanlı dönemini anlatan eser iki cilttir. Bedîî bir dille yazılmıştır. Eserin dili bol benzetmeler, iktibaslar, mecazlar, istiareler, şiir öğeleri, gerundium ve partisip biçimleri vb. ifade araçlarıyla yüklüdür. Bunlar dili ve üslubu ağırlaştırmaktadır. *Tâcü't-tevârih* yayınlanmış (İstanbul, 1279-1280) ayrıca İsmet Parmaksızoğlu tarafından sadeleştirilmiştir (Ankara 1979).

XVI. yüzyılın dil, üslup ve muhteva özellikleri açısından en dikkate değer tarihlerinden birini Gelibolulu Mustafa Âlî yazmıştır. Âlî'nin eseri, *Künhü'l-Ahbâr* adını taşımaktadır. Türkçe bir genel tarih olan eser, uzun bir mukaddime ve yazarın rükn adını verdiği dört bölümden meydana gelir. Bunların içinde ilk üç rükn Osmanlılara gelinceye kadar umumi tarihi bilgiler verir. Eserin asıl bölümü dördüncü rükn, yani Osmanlılarla ilgili kısımdır. İki ciltten ibaret olan bu bölüm, Osmanlıların ortaya çıkışından, 1589 tarihine kadar meydana gelen olaylardan, devlet adamlarından, şeyhlerden, bilginlerden ve şairlerden söz eder. Çok yönlü bir yazar olan Âlî, tarihçiliği yanında çağının iyi şairlerinden ve nesir ustalarından biridir (Uğur 1997; Çerçi 2000; İsen 1994). Alî'nin *Künhü'l-Ahbâr* dışında tarih ve biyografi ile ilgili başka eserleri de bulunmaktadır: Bunlardan *Menâkıb-ı Hünerveran*'da çeşitli sanatkarların hayatlarından söz eder. Bu eser M. Kemal İnal ve M. Cumbur tarafından yayınlandı (İstanbul 1926; Ankara 1982). *Hâlâtü'l–Kâhire mine'l-âdâti'z–zâhire* onun Mısır tarihiyle ilgili çalışmasıdır. Bu eser de

yayınlanmıştır (Andreas Tietze, *Mustafa Ali's Description of Cairo of 1599*, Wien, 1975; Orhan Şaik Gökyay, Ankara, 1984). *Nusret-nâme* ise Lala Mustafa Paşa'nın Gürcistan seferlerini anlatır. *Mirkatü'l-cihât fi Tarih-i Melik Danişmend Ahmed*, Battal Gazi'nin torunu Melik Ahmed'in savaşlarından söz eden yarı destani tarihtir. *Füsûlü'l–hallü ve'l-akd fî Usûli'l-harcı ve'n-nakd*, 1598 yılında İstanbul'da yazılmıştır. Bu eserde İslam devletlerinin yükseliş ve batış sebepleri anlatılır. *Nâdirü'l-mehârib* Kanuni'nin iki şehzâdesi Selim ve Bayezid arasında cereyan eden Konya savaşını (1559) ve Selim'in tahta çıkışına kadarki olayları anlatır. *Heft-Meclis*, Zigetvar savaşının tarihidir. *Câmiü'l-buhûr der-Mecâlis-i Sûr*, III. Mehmed için yaptırılan sünnet düğününü anlatır. Nushatü's-selâtin, Doğu dünyasındaki siyaset-nâme geleneğinin izleyicisidir. *Nushatü's-selâtin*, İngilizce çevirisiyle birlikte tenkitli metin olarak yayınlanmıştır (Andreas Tietze, Mustafa Ali's Counsel for Sultans of 1581, Wien, 1979-1982). *Mevâidü'n-nefâis fî Kavâi di'l-mecâlis*, Âlî'nin görgüye dair yazdığı eser olup en önemli çalışmalarından biridir. Bu eser adeta çağının aynası konumundadır ve basılmıştır (İstanbul, 1976; Orhan Şaik Gökyay tarafından Ziyafet Sofraları adıyla sadeleştirilerek İstanbul ?).

Bu yüzyılın son ve önemli bir başka tarihçisi de Selânikî Mustafa Efendi'dir. Selanik doğumlu olan Mustafa Efendi, Sokullu'nun maiyetinde bulundu. Kâtipliklerde çalıştı. Ruznâmeci ve muhasebeci tayin edildi.1600 yılında öldü. Selanikî Tarihi adıyla bilinen eser, 1563-1600 tarihleri arasında meydana gelen olayları ayrıntılarıyla takip etmesiyle tanınmıştır. Yüzyılın önde gelen tarihlerinden biri olan söz konusu eser, dil ve anlatım yönünden de kendi çağının tanığı olacak niteliktedir. Bilgi vermeyi hedef alan bir tür olması hasebiyle tarihi eserler ferman, berat ve ahid-nâme gibi örneklere oranla daha sade kaleme alınmışlardır. Fakat bu eserleri de dil ve üslup açısından bir bütün olarak değil, bölümlerine göre farklı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Örneğin tarihi metinlerin de Allah'a hamd ü sena edilen hamdele ile peygambere ve onun ashabına salat ü selamı içeren salvele ve eserin sunulduğu kişiye yapılan duaları ihtiva eden giriş bölümleri daha süslü ve secili bir anlatımın görüldüğü kısımlardır. Bunların dışında padişahlardan söz ederken Osmanlı tarihçileri daima bazı kalıplaşmış ve çoğu secili anlatımları tercih ederler. Buna önemli şehir ve ülke adları ile yabancı milletleri de eklemek gerekir. *Selanikî Tarihi*'nde de bu özellikler görülür. Eserin Mehmet İpşirli (İstanbul 1989) tarafından tam ve ilmi baskıları hazırlanmıştır.

Tanınmış kişilerin hayat hikayelerinden bahseden bir tür olan biyografi, denebilir ki insanlıkla yaşıt bir bilim dalıdır. Başlangıçta tarih içinde yer alan bu tür, zamanla bağımsız bir bilim dalı halinde gelişip serpildi (Adıvar 1952). İslam dünyasında ise biyografinin konumu bunun da ötesinde özellikler arz eder. Çünkü İslam tarihçiliği, Hz. Peygamberin hayat ve faaliyetlerinin incelenmesiyle yani biyografi ile başlamıştır (Hamilton 1991). Giderek bu alan genişlemiş ve pek çok meslek ve kişiyi kapsayan bir biyografi geleneği ortaya çıkmıştır. Sözü edilen bu

biyografiler, konularına ve bakış açılarına göre farklılık göstermekle birlikte belli ortak noktalara da sahiptirler. Biyografisi yazılan kişi hemen daima belli bir yaşa geldikten sonra böyle bir değerlendirilmeye hak kazandığı için bu eserlerde doğum tarihleri pek yer almaz. Buna karşılık ölüm tarihlerine dikkat edilmektedir. Biyografisi yazılan kişinin hayatında geçen belli başlı hadiseler kısaca nakledilir. Bilim adamlarının eğitimleri, başlıca hocaları ve eserleri önemlidir. Şairlerin ise şiirlerinden örnekler verilir (Rosenthall 1952). Bu haliyle gelenek, biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için bütünüyle insan unsuruna yöneliktir. Çizilen portre son derece canlı, fakat verilen bilgilerin belgelendirilmesi her zaman mümkün değildir.

İslam tarihinde ortaya çıkan bu uygulamanın ustadan çırağa geçen bir zenaat gibi fazla değişiklik göstermeden Osmanlı biyografi geleneğine de yansıdığı görülmektedir. Bu yüzden Osmanlılarda da umumi tarih içinde biyografiye yer verme ya da belli meslekteki kişileri bir eser içinde değerlendirme tarzındaki örneklere aynen rastlanır. İlk örneklerine XV. yüzyılda umumi tarihler içinde rastladığımız biyografi geleneği bu yüzyılda hayatın bütün alanlarını kapsayan çok başarılı örnekler ortaya koyar.

İslam medeniyetinin genel yapısı içinde olduğu gibi Batı Türkçesi geleneğinde de biyografi önce umumi tarihlerin içinde yer aldı. Bu anlamda ilk dönem tarihlerinin hemen hepsinde biyografiye rastlamak mümkündür. Umumi tarihler dışında bizde müstakil biyografi kitabı olarak kaleme alınan ilk eser, Lamiî'nin *Nefahâtü'l-üns'ün* tercüme ve zeylini ihtiva eden *Fütûhu'l-mücâhidîn li Tervîhi Kulûbü'l-müşâhidîn* (y. 1520) adını taşıyan eseridir. Eserde 650 civarında veli biyografisi yer alır. Bunların 48'i Anadolu evliyasıdır. Sözü edilen eserlerde kullanılan dil, XVI. yüzyılın klasik nesir dilidir. Lâmiî, bunun dışında da çok sayıda eser kaleme almıştır. Bunların bir bölümü de mensur olarak yazılmıştır. Bu eserlerin en önemlisi *Şerefü'l-insan* adlı çalışmadır. *Şerefü'l-insan*, insanlarla hayvanların yaratılışı ve üstünlükleri üzerine münazaraları konu edinen bir eserdir (Eğri 1997). Onun bu gelenek içinde ele alınan bir başka eseri de yine Camî'den çevirdiği *Şevâhidü'n-nübüvve*'dir. Eser, sade bir dille yazılmıştır. *Şerh-i Dibâce-i Gülistan, Münşeât, Menâkıb-ı Veyse'l-Karânî*, bir hikaye kitabı olan *İbret-nümâ* veya *İbret-nâme* oğlunun tamamladığı *Letâif-nâme* diğer mensur eserleridir. Bunlara manzum-mensur karışık olarak kaleme aldığı ve bahar sultanıyla kış padişahının münazarasını anlattığı *Münâzara-i Bahâr ü Şitâ* da eklenebilir (Eğri 2001). Onun yine manzum-mensur karışık olarak kaleme aldığı alegorik eseri *Hüsn ü Dil*, serbest bir çeviridir. Daha sonra Âhî de aynı adla bir çalışma gerçekleştirir. Kaynaklar bu ikinci eseri daha çok beğenirler.

Bu yüzyılda bilgin biyografileri de müstakil çalışmalara dönüşür. Türün bizdeki ilk örneğini Taşköprizâde Ebu'l-hayr İsamüddin Ahmed Efendi (1495-1561), *eş-Şakaiku'n-nu'maniyye fi ulemai'd-devleti'l-Osmaniyye* adıyla yazdığı eserinde

verir. Yazıldığı dönemden itibaren büyük bir ilgiye mazhar olan ve zeyillerle XX. yüzyıl başlarına kadar devam eden bir geleneğin ilk halkasını teşkil eden bu eser, 1558 yılında Arapça olarak kaleme alınmıştır. *eş-Şakaiku'n-nu'maniyye*, Osman Gazi döneminden başlanarak Kanuni Sultan Süleyman devri sonuna kadar 371'i bilgin, 150'si sufi olmak üzere toplam 521 kişinin biyografisini ihtiva etmektedir. Eser, padişah devirleri esas alınarak tasnif edilmiş, biyografiler ölüm tarihleri esas alınarak sıralanmışlardır.

Yazılışını takiben büyük ilgiyle karşılanan *Şakâik-i Nu'maniyye*, daha müellifinin sağlığında Türkçe'ye kazandırılmıştır. Muhtesibzâde Mehmed Hâkî, *Hadâiku'r-reyhan*; Derviş Ahmed Efendi *ed-Devhatü'l-irfaniyye fi Ravzati'l-Osmaniyye*; Mehmed b. Sinanüddin Yusuf *Menâkıbu'l-ulema*; Seyyid Mustafa *Hadâiku'l-beyan fi tercemeti Şakaiku'n-nu'man*; İbrahim b. Ahmed el-Amasî *el-Hadâik* (y.1590) adıyla eseri Türkçeye çevirmişlerdir. Âşık Çelebi ile Mehmed b. Yusuf el-Çerkes de eserin Türkçe mütercimleri arasındadırlar. Kuşkusuz bunların içinde en tanınmış tercüme Mecdî Mehmed'e (ö.1591) aittir. Eseri, *Hadâiku'ş-şakaik* adıyla Türkçe'ye kazandıran Mecdî'nin çalışması bir tercümenin ötesinde ve aslının genişletilmiş bir örneği konumundadır (Özcan 1989)

Şakâik, tercümelerin ötesinde tezyil edilmiş bir eserdir. Âşık Çelebi, daha yazarının sağlığında bu eseri, önce Türkçe'ye çevirmiş, sonra da Arapça olarak zeyletmiştir. 42 kişinin biyografisini içine alan bu zeylin adı *Tetimmetü'ş-şakâikü'n-nu'maniyye*'dir. Manık Ali b. Bali'nin zeyli, *el-Ikdu'l-manzûm fi zikri efâzılu'r-Rum* adını taşır ve 1583 yılına kadar gelir. İştibli Hüseyin, Lutfî Beyzâde Mehmed b. Mustafa, Saçlı Emirzâde, Yılancık Abdülkadir, Seyrekzâde Emrullah Mehmed, Karaca Ahmed el-Hamidî ve Abdülkerim b. Sinan-ı Akhisarî de eseri tezyîl etmişlerdir. Bunların en tanınmışı ise Nev'izâde Atayî'nin zeylidir. Daha sonraki yüzyıllarda eserin başka zeyilleri de vardır (Özcan 1989).

Şakâik telif, tercüme ve zeyillerinde yer alan biyografiler Osmanlı biyografi geleneğinin XVI. yüzyıldaki karakteristik özelliklerini taşırlar. İhtiva ettikleri bilgiler açısından *Tâcü't-tevârih'de, Künhü'l-ahbâr'da ya da Meşairü'ş-şuarâda* yer alan biyografiler büyük oranda biribirine benzemektedir. Muhtevada görülen bu benzerlik dil ve üslup açısından da aynılık arz etmektedir. Bu örneklerde tahsil ve yetenekle ilgili bazı farklılıklar görülmekle birlikte büyük çoğunlukla klasik bedîî üslubu ön planda tutan sunilikten uzak, açık, canlı ama estetik özelliklere dikkat eden, kısmen de şiire has unsurlara yaslanmış örneklerle karşılaşılır.

Bilginlere ait biyografiler gibi şairlerin hayatlarından söz eden ilk şuarâ tezkireleri de bu yüzyılda görülür. Türkçe'de türün ilk örneğini Doğu Türkçesi geleneği içinde Ali Şir Nevayî (1441-1501) vermiştir; *Mecâlisü'n-nefâis* (y.1491) adını taşıyan bu eser, Osmanlı müellifleri üzerinde derin etkiler bırakmış ve model alınmıştır (Ganiyeva 1961).

Anadolu'da yazılan ilk edebiyat tarihi kaynakları, Osmanlılarda ilk şairlerin II. Murad devrinde görülmeye başlandığını yazarlar. Oysa Osmanlı şairlerinin biyografileriyle ilgili ilk tezkirenin yazılış tarihi 1538'dir. Bilindiği gibi her sosyal faaliyetin hususi bir tarihe ihtiyacı onun doğuşundan sonradır. Anadolu'da gelişmeye başlayan edebiyat da bir süre sonra kendi tarihine ihtiyaç göstermeye başlamış, XV. yüzyılın ortalarında türün ilk örnekleri sayılabilecek nazîre mecmuaları tertip edilmiştir. Sözü edilen bu mecmualarda yer alan şiirlerin şairleri hakkında da bazan mevki ve mesleklerine yönelik kayıtlar bulunmaktadır. Giderek artan şiir ve şair sayısı sonucu bunları bir araya getirme, benzerlerini tefrik etme gayreti daha önce hissedilmiş olmalıdır. Fakat şu andaki bilgilerimize göre şairler tezkiresi olarak kaleme alınan ilk eser Sehî Bey'in (ö.1548) *Heşt-Behişt'idir* (y.1538). *Heşt-Behişt*, kısa bir mukaddime, asıl bölüm ve Hâtimeden oluşur. II. Murad devrinden tezkirenin yazıldığı 1538 yılına kadar yetişen şairler, sekiz tabakada ve ölüm tarihleri sırasına göre ele alınmıştır. Tezkire'de toplam 229 şair yer alır . Biyografilerde şairler hakkında kısa bilgiler verilmiş, hayatları kısaca anlatıldıktan sonra şiirleri ve sanatları hakkında bazı değerlendirmeler yapılmış ve bu şiirlerden bir ya da bir kaç beyit örnek olarak alınmıştır. Tezkire'nin dili yalındır. Tezkire'nin en önemli yanı, Anadolu'da türün ilk örneği oluşudur. Bu yolla Sehî, Osmanlı ülkesinde bir türü başlatmış ve pek çok şairi unutulmaktan kurtarmıştır. Tezkire, ilk dönem Osmanlı edebiyatçılarının pek çoğu hakkında tek kaynak durumundadır (Kut 1978).

Sehî Tezkiresi'nin yazılıp Osmanlı sanat dünyasına takdimi dönem aydınları arasında büyük ilgi görmüş olmalı ki türün bu topraklarda peşpeşe çok başarılı örnekleri yazılmaya başlanmıştır. Öyle ki artık tezkire geleneği, şiirin dışındaki alanları da kuşatarak XX. yüzyıl ortalarına kadar kesintisiz devam etmiştir. İşte sözü edilen bu başarılı örneklerden ilkini *Tezkiretü'ş-şuarâ ve Tabsıratü'n-nüzemâ* (y.1546) adlı çalışmasıyla Latifî (ö.1582) verir. Tezkire, bir mukaddime, üç fasıl ve bir hatimeden meydana gelmiştir. İlk fasılda, Osmanlı ülkesinde yetişen ya da oraya yerleşen on üç şeyhi, ikinci fasılda Osmanlı hanedanından şiir yazan yedi sultan ve şehzâdeyi, tezkirenin asıl bölümü sayılacak üçüncü kısımda ise 314 şairi ele alıp değerlendirir (Canım 2001). Sözü edilen bu eser hem tertip tarzı hem de şiire ve şaire yönelik eleştirel yaklaşımıyla türünün en önde gelen örneklerinden biridir. Tezkire, sade dili, kısa ve secili cümleleriyle türe uygun bir dil ve üsluba sahiptir.

Latifî'nin Tezkiresi dışında *Risâle-i Evsâf-ı İstanbul*, adlı bir mensur eseri daha vardır. Bu eserinde yazar, İstanbul'un pek çok semtini ele alıp anlatır (Haz. Nermin Suner Pekin, İstanbul, 1977).

Bu yüzyılın bir diğer şuarâ tezkiresi ise Osmanlı coğrafyasının dışında Bağdat'ta doğmuş Ahdî (ö.1593) tarafından yazılmıştır. *Gülşen-i Şuara* başlangıçta bir mukaddime ve ravza adı verilen üç bölümden meydana gelmiş, Tezkireci, daha

sonra eseri üzerinde çalışmalarını sürdürmüş ve eserine yeni bir ravza ve yeni şairler eklemiştir. Tezkirede toplam 382 şair yer alır (Solmaz 1996). Tezkire, Osmanlı Devleti'nin doğu yöresi, özellikle de Bağdat ve çevresinde yetişen şairler hakkında verdiği önemli bilgiler bakımından dikkati çeker.

XVI. yüzyılın en önemli şair tezkirelerinden biri de Âşık Çelebi'nin (1520-1571) *Meşairü'ş şuarâ* (y.1568) adlı çalışmasıdır (Kılıç 1994). *Meşairü'ş-şuarâ*'da 427 şair yer almaktadır. I.Murad devrinden eserin yazıldığı döneme kadar yaşamış şairlere yer veren tezkire, şairlerin biyografilerine, özellikle de yazarla çağdaş olanlarına oldukça geniş yer vermiştir. Uzun biyografilerde formel bilgilerin ötesinde, şairlerin yaradılışları, özel hayatları, yaşayışları, alışkanlıkları ve birbirleriyle ilişkileri hakkında bilgiler aktarmış, bu arada çağının sosyal hayatına ve edebî çevrelere ait geniş açıklamalarda bulunmuştur. Tezkire'nin dili Latifî'ye göre daha ağır ve secilerle doludur. Buna karşılık üslubu akıcıdır.

XVI. yüzyılın bir diğer tezkirecisi de Hasan Çelebi'dir (ö. 1604). Ünlü Kınalızâde ailesine mensup olan Hasan Çelebi, *Tezkiretü'ş-şuarâ*'sını Âşık Çelebi'den on sekiz yıl sonra kaleme almıştır (y.1586). O da II.Murat devrinden itibaren yetişen şairleri eserine alır. Tezkire, bir mukaddime ve üç fasıldan meydana gelmiştir. I. fasılda altı şair padişah, ikinci fasılda beş şair şehzade anlatılır. Eserin ağırlıklı bölümünü meydana getiren üçüncü fasılda ise alfabe sırasıyla 618 şairden söz edilmiştir. Tezkirenin dili süslü ve ağdalı, cümleleri uzun, zincirleme tamlamalar ve yabancı kelimelerle doludur (Kutluk 1981; Sungurhan 1994).

XVI. yüzyılın son şairler tezkiresi olan Beyanî'nin (ö.1597) *Tezkire-i Şuara*'sı (y.1597), aslında Hasan Çelebi Tezkiresi'nin kısaltılmış bir örneğidir. Eser, kısa bir mukaddime ile iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde beş padişah ve dört şehzâdeye, ikinci bölümde ise Fatih Sultan Mehmed devrinden itibaren 240 şaire yer vermiştir (Kutluk1997, Sungurhan 1994).

XVI. yüzyıldan itibaren gelişen toplumsal yapıyla orantılı olarak belli bir şekle bürünen klasik biyografi, bundan sonra standart bir biçim kazanacak ve bu formunu da sonuna kadar koruyacaktır. Bu gelenek, özellikle de şuarâ tezkireleri, biyografik künye yazıcılığını esas aldığı için yazarı, ortaya koyduğu eserden daha önde tutar ve sanatın kaynağındaki insan unsuru onun için birinci derecede önemlidir. XVI. yüzyıl Osmanlı biyografi geleneğinin gelişimini tamamladığı ve standart bir biçime dönüştüğü bir devredir. Bundan sonra gelen yazarlar, aynı nitelikleri, aynı teknik ve esasları devam ettirmişlerdir.

Anadolu Türkçesi'nin başlangıcından itibaren mensur örneklerde görülmekle birlikte daha çok bu yüzyıl eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaya başlayan ve bundan böyle kalıplaşarak XX. yüzyıl başlarına kadar devam edecek bir başka şekle ait özellik de mensur metinlerde yer alan manzum örneklerdir. Aslında bütün doğu edebiyatlarında, eski Mısır masallarında, Binbir Gece Hikayeleri'nde

karşımıza çıkan bu uygulama, bizim edebiyat tarihimizde tezkirelerde, tarih kitaplarında, menkıbelerde, halk hikayelerinde ve başka pek çok nesir eserde yer alır. Nazım nesir karışık görünen bu eserlerde kuşkusuz asıl unsur nesirdir. Sözü edilen bu metinlerde nazım, anlatılanı kuvvetlendirip söylenen düşüncelerin sonucu ve değerlendirilmesi niteliğindedir. Mensur eserlerde yer alan nazım parçaları, nesir kısmında ifade edilen düşünceleri özetlemek, sonuç çıkarmak, yazarın belli bir amaca dayanan niyetini gösterip duygularını bedîî bir ifadeye büründürmek için kullanılmıştır. Mensur eserlerde nazım, nesirde ileri sürülen düşüncenin devamı niteliğinde, bazan da somut bir malzeme mahiyetindedir. Bunlar metinden çıkarıldığı takdirde metinde bir anlam eksilmesi olmaz. Yer yer de yazar metnini süslemek, duygularını daha güzel ifade etmek için bu yola başvurur (Boratav 1988: 53; Ganiyeva 1979).

XVI. yüzyılda kaleme alınmış ilmi eserlere de sıklıkla rastlanmaktadır. Burada sadece bunların önemlilerinden söz edilecektir. Edebiyat bilimine getirdiği bakış açılarıyla sözü edilen yazarlardan biri Gelibolulu Mustafa Sürurî'dir (ö.1562). Müderrislik, şehzade hocalığı ve şeyhlik yapan Sürûrî, İslamî ilimler yanında, tıp ve kozmoğrafyada derin bilgi sahibiydi. 36 eserinden özellikle 1549'da Şehzade Mustafa'nın eğitimi için yazdığı vezin, kafiye ve şiir sanatları hakkında bilgi veren Bahrü'l-Maârif adlı eseriyle (Şafak 1991) ve altı ciltlik *Mesnevî Şerhi, Acâibü'l-Garâib, Bostan, Gülistân, Hâfız Divanı şerhleri ve Şebistân-ı Hayâl* eserleriyle tanınmıştır. Sururî'nin bu eserleri içinde özellikle Bahrü'l-Maârif önemlidir. Arap ve Fars şiirinin tesiri altında gelişen Divan edebiyatımız, bu edebiyatların hayal âleminden ve teşbih kadrosundan da yararlandı. Fakat bizde bu meselenin teorisiyle ilgili eserler çok az kaleme alındı. İşte bu eser, Muîdî'nin *Miftâhu't-Teşbihi* ile birlikte edebiyat bilgileri veren ilk çalışmalardan biridir.

Kınalı-zâde Hasan Çelebî'nin babası Kınalı-zâde Ali Efendi (ö.1572), bu yüzyılın tanınmış bir ilim adamıdır Tefsîr, hâdis, fıkıh gibi İslamî ilimler yanında felsefe, belâgat ve edebiyatta da bilgi sahibi idi. En tanınmış eseri, *Ahlâk-ı Nâsırî*'den yararlanarak 1564 yılında yazdığı *Ahlâk-ı Alâyî* adlı kitabıdır. Kitap, yüzyıllar boyu medreselerde başlıca ders kitabı olarak okutulmuştur. Ali Çelebi'nin bu eser dışında *Münşeât ve İnşâ-yı Atîk* adlı başka mensur eserleri de bulunmaktadır.

Yüzyılın tanınmış bilginlerinden biri de 28 yıl gibi çok uzun süre şeyhülislamlık makamında kalan Ebussuûd Efendi'dir (ö.1574). Tefsîr ve hadisteki derin bilgisiyle yalnız Osmanlı ülkesinde değil, bütün İslam dünyâsında tanınmış ve saygı görmüştür. *Muallim-i Sâni* diye anılırdı. En tanınmış eseri *İrşâdül-Aklı's-Selim ilâ Mezâyâ'l-Kur'âni'l-Azîm* adındaki tefsirdir. Bunlardan başka Celâl-zâde Salih Efendi, Mustafa Bostan Efendi, Nevî, Fevrî, Azmî, Ahterî Mustafa Efendi yüzyılın büyük ilim adamlarından, Piri Reîs, Seydî Ali Reis, coğrafya konusunda eserleri olan tanınmış kaptanlardandır (TDEK 1998: 178).

Şairliği yanında Bakî nesir ustası olarak da bu yüzyılda dikkat çeken bir isimdir. *Meâlimü'l-Yakîn fî-Sîreti Seyyidi'l-Mürselîn, Fezâil-i Mekke, Fezâilü'l-Cihâd, Hadis-i Erbaîn Tercümesi* onun bu vadide kaleme aldığı eserleridir. Dîbâceleri hariç bu eserler sade sayılacak bir dil ve üslupla yazılmışlardır.

Kuşkusuz XVI. yüzyıl bu çalışmalar dışında da pek çok mensur eserin kaleme alındığı bir dönemdir. Bunların önemli bölümünü dinî tasavvufî eserler oluşturur. Sözü edilen bu tür eserler XVI. yüzyılda da yalın bir dil ve açık bir üslupla kaleme alınmıştır. Bu tarz eserlerin günümüze kadar sevilerek okunmasının en önemli sebeplerinden biri de bu hususiyettir. Çünkü dinî ve tasavvufî eserler öncelikle okunmak ve anlaşılmak için yazıldıklarından yalın dil kullanımına ve açık anlatıma çok dikkat etmektedirler. Birgili Mehmed Efendi'nin *Vasiyet-nâme*'si, Sofyalı Balinin *Etvâr-ı Seb'a*'sı, Karamanlı Abdüllâtif b. Durmuş'un Âdâb-ı Menâzil'i bu tarz eserlerdir. Ayrıca çeşitli tarikat şeyhlerinin menkıbelerinin anlatıldığı şu eserler de bu bağlamda değerlendirilmelidir: Abdülkerim b. Şeyh Musa'nın *Menâkıb-ı Seyyid Harun*'u (Kurnaz 1991) Enîsî'nin *Menâkıb-ı Akşemseddin*'i (Yurd 1972), Şefik Efendi'nin *Cevâhirü'l-Menâkıb*'ı, Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Menâkıb-ı Şeyh Mehmed ed-Dagî*'si, Yahyâ b. Bahşi'nin Emir Sultan hakkındaki *Menâkıb-ı Cevâhir*'i, Lâmiî Çelebi'nin *Menâkıb-ı Veysel Karanî*'si, Şevkî Mehmed b. Ahmed Efendi'nin *Menâkıb-ı Emir Sultan*'ı, İlyas İbn Akhisarî'nin *Menâkıb-ı Şeyh Mecdüddin*'i gibi.

Bu yüzyılda geçen yüzyılların devamı olarak pek çok çeviri yapılmıştır. Fakat buna ilaveten XVI. asırda özellikle Farsça'nın popüler eserlerine çok sayıda şerh yazılmıştır ki başlıcaları şöyle sıralanabilir: Prizrenli Şem'î, *Mesnevî Şerhi*; Ahmed Sûdî Efendi, *Hâfız Divanı Şerhi*, Gülistan, *Bostan ve Şahidî İbrahim Dede'nin Tuhfe-i Şâhidî lügatinin şerhi*; Filibeli Alâeddin Ali Çelebi, *Hümâyunnâme çevirisi (Kelile ve Dimne'nin Envâr-ı Süheylî* isimli Farsça tercümesinden Türkçeye tercüme), *Celâlzâde Salih Çelebi, Cevâmiü'l-Hikâyât, Firûz Şah Kıssası; Nev'î; Füsûsü'l-Hikem Tercümesi*.

XVI. yüzyılda dile yoğun olarak Arapça, Farsça kelimeler girmeye başlayınca bu kelimelerin anlaşılabilmesi için daha önceki dönemlerde de örnekleri görülen gramer kitapları ve lügatlerin yazılmasına devam edildi. Kemâlpaşazâde tarafından yazılan *Dekâyıku'l-Hâkâyık* bunların çok okunan Farsça örneklerinden biridir. Türkçe'de daha sonra da kullanılacak olan *Lügat-i Ahterî ile Vankulu Lügati* bu yüzyılda kaleme alınmış eserlerdir. Muğlalı Şâhidî'nin (ö.1550) *Tuhfe* adlı manzum lügati de bu dönemin (y. 1515) ürünüdür.

XVI. yüzyılda tekke edebiyatı açısından da önemli gelişmeler ortaya çıktı: Bilindiği gibi bu gelenek çerçevesinde eser veren müellifler folklorik üslup olarak adlandırabileceğimiz konuşma diline daha yakın bir üslup ve yalın bir dille eserlerini kaleme alırlar. Bu yüzyılda Bayramiliğin devamı olan Hamzaviyye kolu,

Türk edebiyatında etkin bir konum elde etmiş ve Kaygusuz Vizeli Alaaddin (ö.1563) gibi önemli bir temsilci yetiştirmiştir. Eşrefoğlu Abdullah Rûmî'nin halifesi ve damadı Abdurrahim Tırsî (ö.1519), Sünbül Sinan (1475-80-1529), Gülşeniliğin kurucusu İbrahim Gülşenî (ö.1533), Sinaniyye'nin kurucusu Ümmî Sinan (ö. 1568), Üftâde (1477-1580), Yunus'un izleyicisi Seyyid Seyfullah (ö.1601) ve Azmî Baba bu yüzyılın önemli adlarıdır (Bkz. Uçman 1986).

XVI. yüzyıl, hem nazım hem de nesir alanında ortaya koyduğu yüzlerce edebî ürünle kültürel alanda da zirvenin yaşandığı bir dönemdir. Sanat yönünden de Türk müellifler, İran edebiyatının ve İranlı ustaların gölgesi olmaktan kendilerini kurtarmışlardır. Sadece İstanbul kütüphanelerinde bu yüzyıla ait dîvanların sayısı yüze yakındır. Divanlar yanında aşk hikâyeleri, mevlitler, dinî kitaplar, şehr-engizler, gazavat-nâmeler, sâki-nâmeler, tıbbî ve tasavvufî eserler, sur-nâmeler, fal-nâmeler, tabir-nâmeler, kırk hadisler, hilyeler ve makteller meydana getirilmiştir. Nesir alanında ise tarihler, tezkireler, biyografi kitapları, dinî eserler, latifeler, tasavvuf kitapları, menâkıb-nâmeler, şerhler, ahlak kitapları, siyaset-nâmeler, tıp, coğrafya ve matematik gibi bilimsel eserler, çeviriler bol bol karşımıza çıkar.

Ç. XVII. Yüzyıl

Özellikle siyasî anlamda Türk toplumunun zirvesinin yaşandığı dönem olan XVI. yüzyılın ardından XVII. yüzyıl bir duraklama döneminin başlangıcıdır. Aslında XVI. yüzyılın sonuna doğru, özellikle de III. Murad döneminden (1574-1595) itibaren toplum, bir çözülmenin içine sürüklenmeye başladı. Fakat bu yüzyılda da dünyanın en büyük devletlerinden biri olan Osmanlı Devleti'nin sıkıntılı konumunu ancak işin uzmanları fark edebilirdi. Toplum bazı sıkıntılarla yüzyüze olmakla birlikte bunlar henüz geniş kitlelere yayılmamıştı. Bu yüzyılda özellikle II. Osman'ın öldürülmesiyle büyük sorunlar yaşayan Osmanlı devlet yönetimi, IV. Murad (1623-1640) ve Köprülüler yönetimi sırasında biraz nefes almış, fakat hem Celalî isyanları hem de Kadızâdeliler ile Sivasîler arasındaki kültürel mücadele toplumda yaralar açmış, iktisadî alanlarda ortaya çıkan sıkıntılar da bütün bu olumsuz gelişmeleri hızlandırdı. Özellikle bozgunla sonuçlanan Viyana kuşatması ve ardından imzalanan Karlofça Anlaşması (1699), Osmanlı toplumunu artık duraklama döneminden gerilemeye itti. Siyasî alandaki bu başarısızlıklar yüzyılın sonunda artık geniş kitlelere de sirayet etti ve toplum kendi değerlerinden kuşku duymaya başladı. Fakat ortada henüz zihniyete yansıyan bir etkiden söz etmek mümkün değildir. Ama Osmanlı toplumu bu yüzyılda artık misyonu, hedefi ve heyecanı olan bir toplum görüntüsünden çıkmıştır. Bunun sonucu olarak da benzer konumda olan bütün toplumlar gibi işin özüyle değil, dış görünüşüyle ruhuyla değil, kabuğuyla meşgul olmalar ön plana çıkmıştır. İleride görüleceği gibi bu şekîl ilginin sanata yansıması da kaçınılmazdır. XVI. yüzyılda Kanuni'nin padişah, Sokullu'nun vezir, Sinan'ın mimar, Bakî'nin şair, Ebussuûd Efendi'nin bilgin olarak tamamladığı muhteşem uyumlu tablo gitmiş,

onun yerine kolay etki altında kalan zayıf karakterli padişahlar, yozlaşmış ilmi anlayış, para karşılığı alınıp satılan görevler, sık sık karşılaşılan aziller ve bütün bunların sonucunda ortaya çıkan istikrarsızlık topluma hakim olmuştur.

Devletin siyasî alandaki bu olumsuz görüntüsüne rağmen XVII. yüzyıl Türk edebiyatı yükseliş ve gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Toplumsal hayatla daima yakın ilişki içinde olan edebiyatın, tersine bir manzarayla gelişimini sürdürmesi ilk bakışta şaşırtıcı görünürse de divan edebiyatının kendine has mantığı içinde bunu tabii karşılamak gerekir.

Kuşkusuz durumun böyle algılanışında divan edebiyatının kendine has konumunun da etkisi büyüktür. Özel bir mantık çerçevesinde kendi özel kalıpları içinde, yüzyıllar boyunca kurulmuş ve yerleşmiş geleneklerinden şaşmadan gelişen bu edebiyat, dış dünya ile zaten çok fazla içiçe değildir. Bu yüzden sosyal hayattaki değişikliklerin ve sarsıntıların Divan edebiyatında hissedilmesi için daha uzun bir sürenin geçmesi gerekmektedir. Zaten normal olarak sosyal yapıda ortaya çıkan gelişmeleri edebiyat belli bir mesafeden izler. Nitekim Tanzimat fermanının ilan edilişinin üzerinden epey süre geçtikten sonra Tanzimat edebiyatından söz etmek mümkün olabilmiştir. Divan edebiyatının kendine özgü şartları da göz önünde tutulduğunda olayların edebiyata yansıma süreci şüphesiz daha da uzun olacaktır. Bilindiği gibi divan şairi kendi kişisel bunalımını şiire hemen hemen hiç yansıtmaz. Yani bu edebiyatta şiir, kişisellikten kurtulduğu veya söyleyenin kişiliğinin dışında geliştiği sürece şiirdir. Dolayısıyla bu şiirde vak'a da ön planda değildir. Eski şiirin soyuta yaslanma yanı da onun XVII. yüzyılda gelişimini sürdürme sebeplerinden biridir.

Bununla beraber yüzyılın sonuna doğru sosyal hayattaki çalkantılar edebiyatı da etkilemeye başlamış, Nailî ve Neşatî'den sonra XVIII. yüzyıldaki Lale Devri'ne kadar büyük şair yetişmemiştir. Bir önceki yüzyılda Bakî'nin şiirinde görünen ve yaşanan dönemin edebiyata aksi olan yücelik ve ihtişam bu yüzyılın başında Nef'î'de tekrarlanmış, anılan asrın ikinci yarısından sonra aynı derecede hissedilmemiştir. Nitekim yaşanılan hayattaki sıkıntı, örneğin, bu kez edebiyata başka türlü yansımış, XVII. yüzyıl edebiyatı *hiciv* ve *hezel* alanına sürüklenmiştir. Divan edebiyatında ince zeka oyunlarıyla örülmüş hicivler baştan beri vardı ve bunlar edebiyatın çeşnisi olarak her devirde olduğu gibi Divan edebiyatında kabul gören örneklerdi. Bunların çoğu letayif kitaplarında toplanmıştır; fakat bu yüzyılda yazılan hicivlerin çoğu ağza alınamayacak kabalıkta, küfürle dolu müstehcen örneklerdir. Artık Şeyhî'nin *Har-nâme*'si, Fuzulî'nin *Şikayet-nâme*'si gitmiş, onun yerine Nefî'nin *Siham-ı Kaza*'sı, Küfrî-i Bahayî'nin *Divan*'ı, gelmiştir.

Divan edebiyatının bu yüzyılda gelişmesini devam ettiren temel etken, şiirin hayatın bir parçası sayılmasıdır. Bilindiği gibi orta çağ boyunca doğu ve batıya ait pek çok yönetim, sanatçıları koruma doğrultusunda politikalar izlemişlerdir.

Osmanlı Devletinde ise hanedan mensuplarının tamamına yakını bizzat şiirle de uğraşmış1ardır. XVII. yüzyılın başında Sultan I. Ahmed, *Bahtî*, Sultan II. Osman, *Farisî* mahlasıyla şiirler yazmışlardır (İsen, 1997). Devletin en karmaşık anlarında bile gerek sarayda gerekse devlet ileri gelenlerinin konaklarında daima onurlu bir yeri olan edebiyat, bu yüzyılda da her kademedeki yöneticinin yakın ilgisine mazhar oldu. Padişahların dışında bu yüzyılda Yahyâ ve Bahayî efendiler gibi iki büyük şair-şeyhülislam varlıklarıyla şairlik mesleğine itibar kazandırdıkları gibi, devir şairlerini koruyup gözeten isimler olarak da dikkat çektiler. Kısaca ifade etmek gerekirse bu yüzyılda da padişahlardan başlayarak kademe kademe her üst görevli çevresinde şair bulundurmaktan, onlara hamilik yapmaktan hoşlanır. Bu yaklaşım, XVII. yüzyılda bilim ve sanatın geçmiş yıllardan aldığı hızın da yardımıyla yükselmesini sağladı.

Yukarıda açıklandığı gibi XVII. yüzyılın bu kendine özgü şartları, divan edebiyatını daha da içine kapalı bir edebiyat haline getirmiş, şairler gerçek hayattan kaçarak tasavvufa sığınmışlar ve edebiyata ızdırap hakim olmağa başlamıştır. Bunun yanında söz konusu yüzyıl edebiyatı belli başlı şu hususiyetleri ihtiva eder: Türk edebiyatı XVII. yüzyıla girerken özellikle bir önceki yüzyılda mükemmel örnekler vermişti. XVII. yüzyıla gelinceye kadar Türk şairlerinin önündeki mükemmel örnekler klasik İran edebî ürünleriydi. Fakat, bu yüzyıl şairleri için artık İranlı meslektaşları ideal örnekler değil, mukayese unsurudurlar. Hatta çoğu şair onları geçtiği iddiasındadır. Bu kendine güvenin ve üç dört asırdan beri işlene işlene kıvamını bulan dilin de yardımıyla bu yüzyılda edebiyatımızın güçlü ve yaratıcı şairleri yetişmiştir. Bu yüzdendir ki bütün edebî türlerin edebiyatımızdaki en tanınmış adları, bu yüzyılın ürünüdür.

XVII. yüzyıla gelinceye kadar şekil ve muhteva olarak mükemmel örneklerini veren Divan edebiyatı, XVII. yüzyılda edebiyatın umumi tekamülünde bir değişiklik yapmadan gelişimini sürdürür. Fakat büyük şair geleneği tekrarla yetinemez. Divan şiiri estetiğinin gerektirdiği ayrıntılara dikkat ederek geleneğe bağlı standart örnekler ancak orta seviyede bir şairi tatmin edebilir. İşte büyük şairi diğer meslektaşlarından ayıran temel fark, yeniliği, güzelliği ve orijinalliği aramaktır. XVII. yüzyılın bu niteliklere uygun şairleri, devam eden geleneksel şiirden usanmışlar ve farklı bir sesin peşine düşmüşlerdir. Fakat yaşayış, düşünüş ve duyuşta bunu yapmalarına, statik Osmanlı toplum yapısı engeldir. 0 zaman şairler bu orijinaliteyi, yeni anlatımla bulmuş, nadir hayaller ortaya koyarak elde etmişlerdir. İşte XVII. yüzyıl edebiyatının en önemli özelliği, üslupta bir değişmenin, bir yenilenmenin ortaya çıkmış olmasıdır. Bu bakımdan XVII. yüzyılı üsluptaki bu gelişmeler açısından değerlendirmek yerinde olur. Aslında Divan edebiyatının kendine has konumu, kendi içinde ortaya çıkan bütün edebî farklılıkların dil ve üslup esası üzerine oturmasını zorunlu kılmaktadır.

Manzum Eserler

XVII. yüzyılın başında XVI. yüzyılda özellikle Bakî ile doruk noktasına çıkan İstanbul Türkçesine dayalı klasik üslup, belli temsilciler elinde daha renkli, daha zengin bir görünüm elde ederek devam etmektedir. Anlamdan ziyade sese önem veren bu üslupta açık ve tabii bir anlatım ön plandadır. Bu üslubun XVII. yüzyıldaki en önemli temsilcisi Şeyhülislam Yahyâ'dır (1552-1644). İyi bir tahsil hayatından sonra 27 yaşında ilmiye mesleğine giren Yahyâ Efendi, müderris, kadı, Anadolu ve Rumeli kazaskerliği görevlerinde bulunduktan sonra üç defa da şeyhülislamlık makamına getirilmiş (1622, 1624, 1633) ve bu görevde iken vefat etmiştir. Toplam 20 yıl kadar şeyhülislamlık yapan Yahyâ Efendi, ilmi şahsiyetiyle başta padişah IV. Murad olmak üzere devrinde herkesten saygı görmüştür.

Yahyâ Efendi, başka şiirler de yazmakla birlikte en çok gazellerinde başarılı olmuştur. İstanbul Türkçesinin tabiiliği ve inceliğini yansıttığı şiirlerindeki rindane tavır, onu, Bakî'yi Nedim'e bağlayan çizgi üzerinde çok ayrıcalıklı bir yere oturtmuştur. Sade dil, tasavvufî neşve, samimiyet, rindane ve aşıkane tavır gazellerinin en belirgin özellikleridir. *Divanını*, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal, uzun bir önsöz ve incelemeyle birlikte yayınlamıştır (İstanbul, 1334). Ayrıca, divanın tenkitli metni de hazırlanmıştır (Ertem 1995; Kavruk 2001).

Yahyâ'dan sonra klasik üslubun ikinci önemli temsilcisi Şeyhülislam Bahayî Efendi (1601-1653) de gazelleriyle tanınmış bir şairdir. Asıl adı Mehmed olup tanınmış bir aileye mensuptur. Şiirlerinde Bakî ve Şeyhülislam Yahyâ'nın yolunda olan Bahayî'nin, çok az şiiri bulunmaktadır. Üslubuna dikkat etmiş olması az yazmasına neden olmuştur. Bununla birlikte, devrinden başlayarak Neşatî, Nailî, Cevrî, Nabî, Nahifî gibi şairlerin takdirini kazanmıştır. *Divanı* yayınlanmıştır (Ergun 1933a; Tolasa 1979). Asıl ününü sağlayan aşk, ayrılık, sevgi, özlem, kavuşma konularını işlediği gazelleridir. Gazellerinde görülen kötümser ve karamsarlığı şahsi hayatıyla birlikte devrindeki gelişmelerin bir yansıması olarak görmek mümkündür.

Yahyâ ve Bahayî dışında yüzyılın değerli gazel şairlerinden biri de Vecdî'dir. Divan-ı Hümâyun kaleminde beglikçi makamına kadar yükselmişken, hükümet aleyhinde bulunmak iddiasıyla idam edilmiştir. Vecdî Divan şiirinin bilinen teşbih ve mecazlarını, sade ve akıcı bir dille daha güzel şekilde kullanmayı başarmıştır. Küçük *Divanının* eski harflerle iki baskısı yapılmıştır (İstanbul, 1289, 1310). Divan 2002 yılında yayımlanmıştır (Mermer 2002).

Bu yüzyılda üzerinde önemle durulması gereken isimlerden Atayî ve Sabit (1712), şiirlerinde yerli konuları, mahalle tasvirlerini ve halk yaşantısını işlemişlerdir. Bu iki şair şiir diline pek çok mahalli ifadeyi, sokak argosunu ve mahalli söyleyişleri taşımışlardır. Bu yüzden Atayî ve Sabit klasik üslubu mahallileşme çizgisinde daha da ileriye götüren atasözü, deyim ve gündelik dile ait tabirlerle

örülü ilginç bir şiir dili ve yerli konuları anlattıkları mesnevileriyle dikkat çekerler (Karacan 1991).

Güzel gazelleri de bulunan Mantıkî (ö.1634), padişahlardan Bahtî mahlasıyla şiir yazan I. Ahmed (ö.1617) ve Farisî mahlasıyla şiirler yazan II. Osman (1603-1622), asıl adı Ebulhayr olan Kafzâde Faizî (1589-1622), daha çok *Mirâciyye* ve *Şeh-nâme*'siyle tanınmış olan Ganizâde Nadirî (1572-1626), Bursalı Haşim, divan sahibi şairlerden Mehmed Riyazî Efendi (1572-1644), Tıflî (ö.1660), Kelîm-i Eyyubî. (ö.- 16ö3), tezkire sahibi Rızâ (ö.1672), Güftî (ö.1677), Bursalı Tâlib (ö.1706), Râmî Mehmed Paşa (ö.1707) ve Mehmed Nedim'i de (ö.1670) bu çerçevede değerlendirebiliriz (Horata 1987) ve Simkeşzâde Hasan Efendi (1626-1690) bu geleneğin sürdürücüleri arasında yer alırlar.

Fakat XVII. yüzyıla damgasını vuran asıl üslup *Sebk-i Hindî*'dir (Hint üslubu). *Sebk-i Hindî,* yüzyılın ortalarına doğru moda halinde Türk edebiyatında görülür. Tarz, İran'da doğmuş, Hindistan'da gelişmiş, daha çok Hindistan, Afganistan ve Türk edebiyatlarında kullanılmıştır. Akım, İran'da Safeviler devrindeki ağır taassup havasından bunalan ve Hindistan'a gitmek zorunda kalan şairler tarafından meydana getirilmiştir. Tarzın büyük şairleri Figanî (ö.1519), Örfi-i Şirazî (ö. 1590), Nazirî (ö.1612), Talib-i Amulî (ö.1626), Kelim-i Kâşânî (ö. 1651), Sâib-i Tebrizî (ö.1670), Feyzî-i Hindî (ö.1696) ve Şevket-i Buharî'dir (ö.1699).

Sebk-i Hindî, şiirin dayandığı iki temel unsur olan söz ve manadan ikincisine ağırlık verilmesi sonucu doğmuştur. XVI. yüzyıldan itibaren tasavvufun da etkisiyle şairler mana ve hayal derinliğine daha çok önem vermişlerdir. Bu üslupta mana, derinliği yanında ince ve zarif olmak zorundadır. Derinleşip genişleyen mana yanında gerçek sınırlı kalmış, bu da Hind Üslubu şairlerini hayal unsurlarına başvurmaya zorlamıştır. Dolayısıyla insan ruhu ve heyecanları bu şiire bolca konu olmuştur. Böylece bu tarz şiirde ızdırab hakim unsur olarak ortaya çıkmıştır. Soyut bir kavram olan ızdırabın bu denli derinlemesine anlatımı Sebk-i Hindî şiirlerinin zor anlaşılma sebeplerinden biridir. Bu üslupta hayal gerçeğin önüne geçince mantık zorlanmış ve herşey mübalağalı olarak düşünülmüştür. Bu yüzden adı geçen üslup mübalağa sanatına çok yer yermek zorunda kalmıştır. Ayrıca tezat sanatı da bu üslüpta çok kullanılır. Bu üslubun belli başlı özelliklerinden biri de o zamana kadar kullanılmayan yeni mazmunların ortaya çıkmasıdır. Şiirde insan ruhuna dönülünce eski mazmunlar yetersiz kalmış ve yenilerini bulmak gerekmiştir. Şiirde tasavvufun hakim unsur oluşu dış alem yerine insan heyecanlarını ve ızdırabı şiir konusu yapınca tasavvuf şairlerin vazgeçemediği çekici bir konu haline gelmiştir. Fakat bu şairlerde tasavvuf, mutasavvıflardan daha farklı biçimde ele alınmış, tasavvufun zengin imaj ve sembol dünyasından yararlanılmıştır.

Sebk-i Hindî şairleri şiirlerindeki muhtevayı ifade edecek söz konusunda da dikkatle durmuşlardır. Onlar sözün ince ve nazik olmasına özen göstermişler,

yeni manalar için de yeni kelimeler arayıp bulmuş1ardır. Şiirde mana hakim olunca şairler fazla sözden kaçınmış1ar, kısa ve dolgun söyleyişi seçmişlerdir. Bunu sağlamak için de şairler teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel, kinaye özellikle de telmih sanatına çok yer vermişlerdir. Bu özellik şiirlerin şeklini de etkilemiş ve şiirler kısalmıştır. Söz sanatlarının azlığı şiirlerde ahengin kaybolmasına yol açmış, fakat şairler bu zaafı seçtikleri kelimelerin ince ahengiyle özellikle de zengin kafiye ve rediflerle gidermeye çalışmışlardır (İpekten 1973). Sebk-i Hindî XVII. yüzyılın başından itibaren Türk edebiyatını etkilemeye başlamış, bu üslubun özellikleri farklı seviyelerde XVIII. yüzyılın şairlerinde de görülmüştür. Fakat bu üslubun bizim edebiyatımızdaki gerçek temsilcileri Nailî, Şehrî, İsmetî, Neşatî, Fehîm, Nedim ve Şeyh Gâlip'tir. Mana ve hayallerin inceliği, derinliği, insan ruhuna eğilme, ızdırap, tasavvuf, mübalağa, yeni mazmunlar arayıp bulma, dilde zarafet, uzun tamlamalar bütün Sebk-i Hindî şairlerinin ortak özelliğidir.

Nailî, Sebk-i Hindî'nin edebiyatımızdaki en büyük şairi kabul edilir. Özellikle gazellerinde kendine özgü bir üslubun sahibi olan şair, Farsça kelime ve tamlamaların ağırlıklı olduğu bir dille en girift duyguları bile anlatmayı başarmıştır. Az şiirle çok şey anlatmak gayesiyle, söz sanatlarından çok anlama önem veren Nailî, redife fazla yer yererek şiirlerini ahenk bakımından güçlendirmiştir. Kendisinden sonraki dönemde Encümen-i Şuarâ şairleri ve Yahyâ Kemal'i etkileyen şairin, *Divan'ı* basılmıştır. (Bulak 1253; İpekten 1970, 1991).

Neşatî de (ö.1674) Sebk-i Hindî'nin önde gelen şairlerindendir. Mevlevî olan şair, Edirne Mevlevîhanesi'nde dört sene şeyhlik yaptıktan sonra vefat etmiştir. *Divanı* yayınlandı (Ergun 1933a; Kaplan 1996). XVII. yüzyılın ilk yansında yaşamış olan Fehîm, Türk edebiyatının dahi şairlerinden biridir. Yirmi bir yaşında ölmüş olmasına karşın geride hacimli bir divan bırakmıştır. Sebk-i Hindî'nin önemli temsilcilerinden sayılan şair, kendisini Anadolu sahasının Örfî'si olarak görmektedir. Lirik şiirlere sahip karamsar bir şair olan Fehîm; Nazîm, Şeyh Galib, İzzet Molla, Leskofçalı Galib, Namık Kemal, Hersekli Arif Hikmet, Kâzım Paşa, Yenişehirli Avnî gibi şairler tarafından tanzir edilmiştir. *Divanı* yayınlanmıştır (Ergun 1934, Uzgör 1991).

Gazellerinde Nailî yolunda giden İsmetî (1611-1665) de bu üslubun dikkati çeken isimlerdendir. Meşhur alimlerden Birgili Mehmed Efendi'nin torunu olan İsmetî, tasavvufî neşveyle dikkati çeker. Divanı yayınlanmıştır (İpekten 1974). Sebk-i Hindî'nin başarılı şairlerinden olan Şehrî de gazelleriyle ün yapmıştır. Asıl adı Ali olan şair, Malatyalı'dır (Aslan 1990).

Aslında Sebk-i Hindî geleneği içinde değerlendirilmesi mümkün olmakla birlikte kasideye sağladığı büyük itibar, fahriyeyi kasidenin çok önemli bir parçası haline getirme gibi özellikleriyle ayrıca değerlendirilmesi gereken Nef'î, sadece

bu yüzyılın değil bütün Türk edebiyatının en büyük kaside ustasıdır. Asıl adı Ömer olup Hasankale'de doğan şair, önceleri Darrî mahlasını kullanmış, daha sonra Nef'î, mahlasını benimsemiştir. I. Ahmed devrinde (1603-1617) İstanbul'a geldiği sanılan şair, II. Osman (1618-1622), IV. Murad (1623- 1640) gibi aynı zamanda şair olan padişahlar devrinde yaşamış, kısa sürelerle iki kez tahta çıkan I. Mustafa'ya (1617-1618, 1622- 1623) pek ilgi göstermemiştir. Başta padişahlar olmak üzere, sadrazamlara ve diğer devlet adamlarına yazdığı kasidelerle büyük ilgi ve ihsana kavuşan şair, yazdığı hicivler ile de bir çok kişinin düşmanlığını kazanmıştır. Ölümü de yazdığı bir hiciv yüzünden olmuştur.

Nef'î'nin *Türkçe Divan, Farsça Divan ve Siham-ı Kaza* isimli üç eseri bulunmaktadır. Hiç şüphesiz ki onun şairlik gücünü ortaya koyan eseri Türkçe Divanıdır (Bulak 1252, İstanbul, 1269, Ankara 1993). Divanında 143 gazele karşılık 63 kaside bulunmasi onun bir kaside şairi olduğunu gösterir. Yaradılış olarak övgüye yatkın olan Nef'î, kendini İran şairlerinden de üstün görür. Bu, aynı zamanda Türk edebiyatının ulaştığı merhalenin, Nef'î dilinden ifadesidir.

Kendisinden önce de mükemmel örnekleri yazıldığı halde, Nef'î'yi Türk edebiyatının en büyük kaside üstadı yapan özellikleri nelerdir? Her şeyden önce gulüv ve iğrak derecesine varan samimi mübağalarını kasidelerinde estetik birer unsur olarak kullanması, temeddüh veya fahriyeyi, kasidenin vazgeçilmez bir bölümü haline getirmesi, kasidenin her bir bölümünü, beyitleri birer cümle gibi kullanarak adeta paragraf bütünlüğüne kavuşturması, övdüğü kişiyle teklifsizce konuşur gibi bir üslup kullanması, böylece, kasidelerini bir dosta veya devlet büyüğüne halini arz eder birer mektup hüviyetine dönüştürmesi yanında mağrur bir mizaç, zengin bir kültür, muhteşem ve mutantan bir ses, engin bir muhayyile ve sağlam bir dil onun kasidelerinin hususiyetidir. 0, edebiyatımızın en büyük ses virtüözüdür (Akkuş 1993; TDEK 1998: 214). Gazellerinde, kasidelerindeki mağrur tavrına karşılık alçak gönüllü, rindane bir âşık hüviyetindedir. Bu şiirlerinde sade bir dil kullanmıştır.

Mizacı "övünmek, övmek ve sövmek" şeklinde özetlenen Nef'î, babası başta olmak üzere, padişahlar, devlet adamları ve çağdaşı şairleri ağır bir dille hicvetmiştir. Çoğu müstehcen küfürlerden oluşan bu tür şiirlerini *Siham-ı Kaza*'sında toplamıştır. Bu yüzyıldan itibaren artık kaside denince akla Nef'î gelmiş ve pek çok şair onun yolundan gitmiştir. Aynı yüzyılda Sabrî (ö.1645) ve Âlî(ö.1648) başlıca takipçileridir.

Türk divan edebiyatının en önemli şair kaynaklarından biri olan mevlevilik en çok şairi bu yüzyılda yetiştirdi (Açık 2002). Neşatî dışında Sabuhî Ahmed Dede (ö1647), Fasih Ahmed Dede (ö.1699), Cevrî (ö.1654) (Ayan 1981) ve Mezakî (ö. 1676) (Mermer 1991) bunların başlıcalarıdır.

XVII. yüyılın ikinci yarısında yetişen ve ekol sahibi olan en büyük şair Nabî'dir. Asıl adı Yusuf olan şair Urfalı'dır. İyi bir öğrenim görerek yetişen şair, özellikle Sebk-i Hindî şairleriyle moda olan muğlak ve soyut şiire karşı anlamı öne çıkaran hikemî üslubuyla daha sonra Nabî tarzı diye anılacak olan kendine has yolun başlatıcısıdır.

Nabî, şiirlerinde sağlam ve sade bir dil kullanmıştır. Bu özelliği yanında onu farklı kılan yönü, gazelin muhtevasını genişletip aşk, bezm gibi konulara felsefi anlayışlar, sosyal olaylar ve hayat üzerine düşünceler eklemiş olmasıdır. Bu konular için doğal olarak daha sade ve açık bir anlatım şiire hakim olmuştur. Nabî'den sonra bu tarz, Nev'izâde Atayî, Sabit, Ramî Mehmed Paşa, Seyyid Vehbî, Raşid, Samî, Asım, Münif, Hamî, Ragıb Paşa, Haşmet, İzzet Molla gibi şairlerce temsil edilmiştir.

Nabî'nin *Divanı* üç kez basılmıştır (Bulak 1257, İstanbul, 1292; Ankara, 1997). *Tercüme-i Hadis-i Erbain, Hayriyye, Hayrabad, Sur-nâme, Fetih-nâme-i Kamaniçe, Tuhfetü'l-Haremeyn, Zeyl-i Siyer-i Veysî, Münşeat* gibi eserleri de vardır (Bilkan, 1997).

XVII. yüzyıl sadece gazel ve kaside alanında değil, diğer nazım şekilleri ve türlerde de önemli gelişmelerin kaydedildiği dönemdir. Mesnevi de bu yüzyılın en çok gelişme gösteren şekillerinden biridir. Önceki dönemlerde daha çok klasik İran mesnevilerini serbest bir tarzda tercüme işiyle uğraşan şairler, giderek yerli konuları kendilerine mevzu edindiler. Edebiyatımızın bu alanındaki en orjinal mesnevileri de bunlardır. Bu gruba giren başlıca eserler tarifât ve tarifat-nâmeler, şehrengizler, sur-nâmeler, sergüzeşt ve hasbihâllerdir. Kuşkusuz bunların içinde mahalli tasvirlere ve sosyal hayata en çok yer verenleri ise şehrengiz ve sur-nâmelerdir.

Mesneviler, konuları bakımından yapılacak bir tasnifte çeşitli şekillerde ele alınabilirler. Bunların bir kısmı okuyucuya bilgi vermek, onu eğitmek amacı güden dinî, tasavvufî, ahlâkî eserlerdir. Kırk hadis çevirileri ve şerhleri, ilmihaller, mevlidler, miraciyeler, hilyeler, Mevlâna'nın Mesnevi'sinin şerhleri, tasavvufî kuralları anlatan çalışmalar, evliya menkıbeleri, temsili yoldan tasavvufu anlatan eserler, çocuklara öğüt vermek için yazılanlar ve kıyafet-nâmeler bu gruba girer. Necibî'nin *Mevlid'i*, Fedaî Dede'nin *Mantıku'l-esrâr'ı* ile edebiyatımızın tek manzum tezkiresi olan Güftî'nin *Teşrifatü'ş-şu'arâ*'sı XVII. yüzyılın bu nitelikteki eserleridir (Ünver 1986). Fakat, bu yüzyılın didaktik nitelikli mesnevileri sözkonusu olduğunda akla ilk gelen isim Nev'îzâde Atayî'dir. Şair ve biyografi yazarı olarak dönemin en önemli adlarından biri olan Atayî, asıl ününü mesnevi alanında verdiği eserlerle, daha doğrusu Hamse'siyle sağlamıştır. Atayî, mesnevi alanının en büyük isimlerinden biridir. Onun eserlerinde karşımıza çıkan dil, yer yer Türk mesnevi geleneğinde gördüğümüz sade dil değildir. Özellikle derin hayallerini ifade ettiği tasvirlerinde dili ağırlaşır, yabancı kelime ve terkiplerin oranı artar.

Bununla birlikte bu eserlerde hikâye etme ve ifade yenilikleri bulunmakta, mahalli renkler canlandırılmakta, İstanbul 'a ait özellikler sergilenmektedir (Kortantamer 1997).

Bir başka grup mesnevi ise okuyucunun kahramanlık duygularını harekete geçirecek bilgiler ihtiva etmektedir. Bunlar konularını çoğu kez tarihten, zaman zaman da benzer özellikler taşıyan menkabelerden alırlar. Bu yüzyılın bilgin şairlerinden Ganizâde Nadirî'nin II. Osman'in emriyle yazdığı 1956 beyitlik *Şeh-nâmesi* bu tarz eserlerden biridir. Bu yüzyıl şairlerinden Muradî'nin de aynı adı taşıyan bir mesnevisi vardır.

Edebiyat tarihimizde gazâ ve fetihleri konu edinen manzum ve mensur eserler çok eski devirlerden beri kaleme alınmaktaydı. Yapılan savaşlar başarıyla sonuçlanınca, devir şairleri bu savaşlar üzerine zafer-nâmeler kaleme almışlardır. Bu yüzyılda Mustafa Nedim, Güftî, Sabit ve Vuslatî *zafer-nâme ya da gazâ-nâme* yazmış şairlerdir.

Yukarıda çerçevesi çizilen eserler yanında sanatsal kaygının ön planda tutulduğu, okuyucunun edebî zevkine hitâb eden, ana konusu aşk ve macera olan mesneviler de vardır. Bu yüzyılda Faizî'nin *Leyla ve Mecnûn*'u bu nitelikteki mesnevilerden biridir. Beyanî'nin *Şah u Derviş*'i ve bu yüzyılın en önemli isimlerinden Nabî'nin *Hayrâbâd*'ı bu tarzın diğer örneklerini meydana getirirler. İstanbul halkının inanç ve hayatıyla ilgili özellikler, esnafın hikâyelerde yer alışı, atasözleri ve deyimlerin sık tekrarlanışı hem Atayî'de, hem de bu yüzyılın diğer mesnevilerinde yerli hususiyetlerin şuurlu bir biçimde eserlere yansıtıldığının göstergesidir (Kortantamer 1997). Şairlerin gördükleri, yaşadıkları olayları anlatan, toplum hayatından kesitler sunan, kişileri, düğünleri ve yöreleri tasvir eden mesnevilerin bu yüzyılda arttığı belirtilmişti. Sabit'in *Dere-nâme ve Berber-nâme*'si Nabî'nin *Sur-nâme*si, degerli Varvarî Ali Paşa'nın *Sergüzeşt*'i (Dukanoviç 1967) ve Güftî'nin *Hasbihâl*'i de XVII. yüzyıldaki bu nitelikte mesnevilerdir. Niğdeli Visalî (ö. 1621) ise *Vesiletü'l- irfan* adıyla edebiyatımızın en uzun kıyâfet-nâmelerinden birini yazmıştır.

Divan edebiyatına has türlerden biri de sâki-nâmelerdir. Bu eserlerde içki meclislerinin adab ve erkanı anlatılır. Çoğu tasavvufîdir. Türk edebiyatında ilk kez XVI. yüzyılda karşımıza çıkan *saki-nâmeler*, XVII. yüzyılda sayıca çok artarlar. Kafzâde Faizî (ö.1622), Azmi'zâde Haletî (ö. 1630) Selanikli Es'ad (ö. 1633), Şeyh Mehmed Allâme Efendi (ö. 1634) Nef'î, Nevizâde Atayî (ö. 1635), Şeyhülislam Yahyâ, Riyazî (ö. 1644) Sabuhî Dede (ö.1647), Fehim-i Kadim (ö. 1648) Edirneli Ali (ö. 1648), Şeyhülislam Bahayî, Cem'î Mehmed (1659) Tıflî (ö. 1659), Taybi Efendi (ö. 1680) Nazikî (ö. 1687) Kelim-i Eyyubî (ö.1687) ve Rüşdî XVII. yüzyılın bu türdeki diğer örneklerini kaleme almışlardır. XVII. yüzyılda yazılan 18 saki-nâme ile ulaşılan sayıca çokluğun yanında bu eserler şekil ve muhteva bakımından da bu yüzyılda zirveyi yaşamıştır.

Bir önceki yüzyılda edebiyat sahnesine çıkan *şehrengiz* türü XVI. yüzyılda olduğu kadar yoğun olmamakla birlikte bu dönemde de gelişimini sürdürmüştür. Yüzyılın gazel şairi Neşatî Edirne, Tabî (ö. 1653) İstanbul ve Hacı Derviş Mostar için şehrengizler yazmışlardır. Yine bu yüzyılda Taşköprü için (yazılış 1639) kaleme alınmış yazarı bilinmeyen bir şehrengiz vardır. Kaynaklar Arif (ö. 1658) ve Tabî'nin (ö. 1617) şehrengiz yazdığını belirtiyorlar. Fakat, bunlar ele geçmediği gibi hangi şehir için yazıldıkları da bilinmemektedir.

Hakanî'nin bir önceki yüzyılda yazılan *Hilyesinin* gördüğü büyük ilgi, XVII. yüzyıl şairlerinin bu türe yönelmelerine vesile olmuş ve bu dönemde de başarılı örnekler meydana getirilmiştir. Hz. Peygamberin miraca çıkışını anlatan miraciye türüne dair divan ve mesnevilerde çeşitli bölümler halinde örnekler meydana getirilmiştir (Akar 1987).

Mensur Eserler

XVII. yüzyıl edebiyatının öbür türlerinde görülen olumlu gelişmeler tarih ve biyografi alanında da kendini gösterir. Türklerin İslamiyeti kabul ettikten sonra XV. yüzyıldan itibaren daha çok çeviri eserlerde kullanılan Türk dili, bu yıllarda yapı ve kelime bakımından daha Türkçe, üslup ise sadedir. XV. yüzyılda şiirde görülen değişmeler bir ölçüde düzyazıya da yansımış, dinî, ahlâkî, tasavvufî, tarihi, siyasî, ictimaî, kültürel, ilmi, edebî her alanda telif, tercüme ve adapte bolca eser verilmiştir. Bunlar arasında önceki yüzyılda olduğu gibi didaktik amaçlar taşıyan açık, sade bir dil ve üslup kullananların yanında, sanatkarâne bir gayeyle süslü, itinali bir dil ve üslupla eser kaleme alanlar da görülür. XV. yüzyılda Sinan Paşa, Nişanî, Tursun Bey ve Cafer Çelebi gibi adlarla ilk örnekleri verilen bu ikinci tarz nesir, XVI. yüzyılda Hoca Sadeddin, Kınalızâde Ali, Kemalpaşazâde, Celalzâde Mustafa Çelebi, Latifî, Lami'î, Fuzulî ve Gelibolulu Âlî tarafından daha da geliştirildi. XVI. yüzyılda iyice olgunlaşan sanatkarane nesir, bu devrin edebî kültür, anlayış zevk ve ideallerine göre tabii, hatta zaruri idi. Bu durum sanatçı için olduğu kadar, ondan eser bekleyen çevre için de böyleydi. Bu moda o yıllarda sadece doğu ülkeleri için değil, Avrupa için de geçerliydi.

Bu tarz nesrin özelliklerinin en başında seci adı verilen nesir kafiyesi gelir. Denizin dalgaları gibi peşpeşe ritmik bir şekilde değişerek devam eden bu kafiyeli söyleyiş, cümleye ahenk katar. Başta teşbih ve mecaz olmak üzere şiire ait çeşitli söz ve mâna sanatlarını, parlak ve renkli tasvirleri bol bol kullanmak bu nesrin bir diğer özelliğidir. Cümleler arasına, duruma ve manaya uygun Arapça, Farsça, Türkçe beyitler, mısralar, başka manzum parçalar, ayetler, hadisler, kelam-ı kibarlar ve atasözleri serpiştirmek de bu tarzın özelliklerinden biridir.

XVII. yüzyıla böyle bir birikimle giren klasik nesir başlangıçtan beri realiteyi sanatsal gerçeğe tercih etmeyen mutedil yazarlar elinde başarılı ürünler verdi. Fakat özellikle bu yüzyılda, yukarıda belirtilen sanat unsurlarında, ses ve söz

hünerlerinde aşırılığa kaçan bazı yazarlar elinde bu nesir, sırf ahenk ve sanat amacıyla kullanılan boş, lüzumsuz kelime ve sözlerle uzatılmış, bazan içinden çıkılmaz bir hale getirilmiştir. Bu yaklaşımla kaleme alınan eserlerden faydalanmak oldukça zahmetli olduğu gibi Türkçe kelimeler, gündelik hayatta hiç kullanılmayan Arapça, Farsça kelimeler arasında güçlerini yitirmişlerdir. Fakat hemen belirtelim ki sanıldığının aksine bu tip eserlerin sayısı çok değildir. Tam tersi Türk nesir ustalarının çoğu, özellikle toplumuna söyleyecek sözü olan yazarlar, eserlerini mutedil bir dille aydınların ve halkın anlayabileceği şekilde kaleme almışlardır. XVII. yüzyılda pek çok mensur eser örneği tefsir, hadis, kelam, akaid, hikmet, mantık, fıkıh, ilmihâl, meviza, ahlak, tasavvuf, pend-nâme, nasihat-nâme, siyaset-nâme, tarih, vakayi-nâme, gazavat-nâme, fetih-nâme, kıssa ve menkıbeler, kıssa-i enbiyâ, siretü'n-nebi, maktel-i Hüseyin, tezkiretü'1-evliya, menâkıb-nâme, silsile-nâme, tezkire, biyografi kitapları, sergüzeşt-nâme, tıp, astronomi, cografya, çeşitli şerhler, ansiklopedik eserler, tercüme, telif, adapte çeşitli hikaye ve rivayetler, sur-nâme, münşeat ve mürselâtlar üslup bakımından bedîî nesrin mutedil örnekleriyle yazılmışlardır.

XVII. yüzyıla gelindiğinde tarih yazıcılığının önünde de diğer, türlerin sahip olduğu birikimler bulunmaktaydı. Bu yüzden tarih dalında da sözü edilen geleneğin oldukça başarılı örnekleri verilmiştir.

Bu yüzyılın en tanınmış nesir ustalarından biri olan Veysî (1581-1627), Nergisî ile birlikte süslü nesrin de en uç noktalarında yer alan isimlerdendir. *Dürretü't-tâc fi sahibi'l-mirâc* adını taşıyan siyeri, daha çok *Siyer-i Veysi* olarak bilinir. Hz. Peygamberin hayatını anlatan bu eser, samimiyetinden, mevzu ve menkıbelerinin çekiciliğinden dolayı hem yazarına hem de onun nesir tarzına geniş şöhret sağlamıştır. Şairin ölümüyle tamamlanamayan esere Nabî ve Nazmizâde zeyl yazmışlardır. *Siyer-i Veysî* basılmıştır (Bulak 1845).

Asıl adı Mehmed olan Nergisî (ö.1635), bu yüzyılın en tanınmış nesir ustalarından biridir. Nesirlerinde zamanına kadar kullanılmamış olan Arapça, Farsça kelimeleri kullanmayı hüner saymış, güzelliği sadelikte değil sanatlı ifadede aramıştır. Nergisi'nin en ünlü eseri mensur *Hamse*'sidir. Budin valisi Murtaza Paşa'nın Macaristan savaşlarını anlatan *El-vaslu'l-kâmil fl ahvâli'l-veziri'l-âdil* adlı eseri tarih sahasındadır. Nergisi'nin Münşeâtı da tarihle ilgili bir eserdir.

Hasan Beyzâde (ö.1638), *Târih-i Âl-i Osman* adlı eseriyle Solakzâde ve Naimâ'ya kaynaklık etmiş değerli bir tarihçidir. Rıdvan Paşazâde Abdullah Çelebi *Târih-i Rıdvan Paşazâde ve Tarih-i Hanân-ı Tatar ve Deşt-i Kıpçak* adlı eserleriyle tanınmıştır. Mustafa b. Rıdvan ise 1638 yılında fethedilen Bagdat'in ele geçirilişini *Fetih-nâme-i Bağdad* adlı eserinde anlatmıştır. Türk tarihçileri arasında önemli bir olay olan Bağdat fethi başka bir kaç tarihçi tarafından da ele alınıp incelenmiştir.

Bu yüzyılın üzerinde durulması gereken bir diğer nesir ustası ise Koçi Bey'dir. Sultan IV. Murâd'a ve Sultan İbrahim'e sunduğu bir takım layihalarla bu yüzyılın düşünce ve yönetim tarihinde önemli görevler ifa eden Koçi Bey, devşirme olarak Enderun'a alınmış ve orada yetiştirilmiştir. Bilindiği gibi gerileme belirtileri görülmeye başlayınca çeşitli dönemlerde aydınlar devletin bu sıkıntılardan nasıl kurtulacağını gösteren raporlar hazırlamışlar ve bunu padişaha sunmuşlardır. Koçi Bey'in risâlesi bunların en tanınmışlarından biridir. Koçi Bey bu risâlesinde, İmparatorluğun gerileme sebeplerini ve bunların başında gelen idari aksaklıkları açık ve cesur bir ifade ile belirtmiştir. Devletin geçmişteki başarı sebeplerini iyi araştıran Koçi Bey, halihazırdaki yönetimin ne gibi değişiklikler yapması gerektiğini de belirtir. Risale çeşitli defalar basılmıştır (1277; Ali Kemali Aksüt, İstanbul, 1939; Zuhuri Danışman Ankara 1985 (Sadeleştirilerek). Ayrıca, Fransızca, Almanca, Rusça ve Macarca'ya çevrilmiştir.

XVII. yüzyılın tarih alanındaki isimlerinden biri İbrahim Peçûyî'dir. Anne tarafından Sokollu ailesine mensuptur. Peçûyî kendinden önce başarılı örnekleri verilmiş olan tarihleri gözden geçirmiş, başta babası olmak üzere ihtiyar gazileri dinlemiş, ayrıca Macar tarihlerini de kaynak olarak kullanarak eserini meydana getirmiştir. Bu haliyle eser batı kaynaklardan yararlanan ilk çalışma niteliğindedir. Eser, basılmıştır (Baykal 1981,1982).

Bu yüzyılın pek çok türünde adı geçen Kâtip Çelebi, *Fezleke, Takvîmü't-tevârih, Tuhfetü'l-kibâr, Kanun-nâme, Tarih-i Frengi Tercümesi İrşâdü'l-hayârâ ila târihi'l-yunan ve'n-nasarâ* adlı eserlerini tarih alanında yazmıştır. Çoğu yayınlanmış bu eserlerinde Çelebi, Osmanlı bilimsel üslubunun güzel örneklerini verir.

Kâtip Çelebi, aynı zamanda tarihimizin yetiştirdiği büyük ilim adamlarından biridir. Eserlerini belgelere ve kaynaklara dayandırması, objektif davranması sebebiyle çağından oldukça ileridir. *Düsturü'l-amel Mizanü'l-hak, Cihânnümâ* bu alandaki eserleridir.

Karaçelebizâde Abdülaziz (ö.1658), *Ravzatü'l-ebrar'ı Süleyman-nâme'si, Zafer-nâme ve Tarih-i Feth-i Revân'ı,* Edirneli Abdurrahman Hıbrî *Enîsü'l-müsâmirîn* adlı Edirne tarihi, *Defter-i Ahbâr'ı, Târih-i Feth-i Bagdâd ve Târih-i Feth-i Revân'ı,* Hüseyin Hezarfen (ö.1691) *Tenkih-i Tevârih-i Mülûk ve Telhisü'l-beyân fi' kavânîni âl-i Osmân'ı*; Ahmed b. Lütfullah Câmi'ud-düvel'i ile bu yüzyılın önemli tarih kitaplarını kaleme aldılar.

XVII. yüzyılda seyahat-nâme türü en büyük temsilcisini bulur: Evliya Çelebi (ö.1682). Çelebi, on ciltlik dev eserinde, 50 yıl boyunca gezip incelediği bütün İmparatorluk coğrafyasını ve bir çok yabancı ülkeyi anlatır. Yazarın engin kültürü ve bilgisi sayesinde eser, tarih, coğrafya, musiki, folklor, etnoğrafya, mimari gibi alanlarda çok zengin bir bilgi hazinesine dönüşmüştür. Evliya Çelebi'nin üslübu, secilerle süslü olmasına rağmen, güçlü tasvir ve mizah gücüyle canlı bir anlatım

kazanır. Devrine göre sade sayılabilecek bir dili vardır. Eser çeşitli tarihlerde basılmış (Bulak 1848; 1902-1928-1938; 1943-1951; 1969- 1971; 1970-1971) ve pek çok dile çevrilmiştir (Kurşun 2001).

Bu yüzyılda ortaya çıkan bir tür de sefâret-nâmelerdir. Bu eserlerde, söz konusu ülkelerin yaşayış tarzı, adetleri, sosyal ve iktisadi durumları gibi konular yer alır. Elçi Kara Mustafa Paşa ile birlikte Viyana'ya giden Evliya Çelebi'nin kaleme aldığı *Viyana Sefaret-nâmesi* (1655) bu türün ilk örneği kabul edilmektedir.

XVII. yüzyılda şerh alanında da değerli eserler yazılmıştır. Bunların başında Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sine yazılan şerhler gelmektedir. Ankaralı İsmail Rüsuhî Efendi'nin (ö.1631) 6 ciltlik şerhi (İstanbul, 1289), benzerleri içinde en mükemmeli kabul edilmektedir. Rüsuhî'nin eseri sahibine *Hazret-i Şarih* unvanı verilmesini sağlamıştır. Sarı Abdullah Efendi (1584-1660) de bir başka mesnevi şârihidir.

XVII. yüzyıl biyografi ve bibliyoğyafyaya dair değerli eserlerin yazıldığı bir dönemdir. Bir önceki yüzyılda özellikle Latifî (ö. 1582) ve Âşık Çelebi (ö. 1571) eliyle mükemmel örnekleri ortaya konan şuarâ tezkireleri, bu yüzyılda da artarak yazılmaya devam etti. Fakat XVI. yüzyıl tezkirecilerinin ele aldıklan şairlerin büyük bölümü kendilerinden önce yaşamış kişilerdi. Bu yüzden onlar hakkında toplanan bütün bilgiler biyografilere girmiştir. Yine bundan dolayıdır ki XVI. yüzyıl tezkirelerinde şairlerin hayatı ve sanatı ile ilgili bölümler uzun, örnekler kısmı daha kısadır. Buna karşılık XVII. yüzyıl tezkireleri daha çok kendi çağdaşlarını kaleme almışlardır. Söylenen şeyler bilineni tekrarlamak anlamana gelecek mütedavil bilgiler olduğu için biyografiler kısalmış, örnek olarak verilen şiirler artmıştır. *Riyazî Tezkiresi* bu iki yüzyıl arasında bir geçiş dönemi eseridir. Sadıkî, Riyazî (ö.1644), Faizî (ö.1622), Rıza (ö.1671), Yümnî (ö. 1662), Âsım (ö. 1675), Güftî (ö. 1677) bu yüzyılın tezkire kaleme alan yazarlarıdır.

Afşar Türklerinden olan Sadıkî, Anadolu dışında şuarâ tezkiresi yazan ikinci kişidir. Tebriz doğumlu olan yazar I. Şah Abbas zamanında devlet kitaplığında çalışmış biridir. Sâdıkî; Türkçe, Farsça manzum, mensur pek çok eserin yazarıdır. Bu iki dilde müretteb Divan sahibidir. En önemli eseri ise *Mecmaü'l-havâs* adlı şairler tezkiresidir. Aslında İran'da yaşayan şairleri ele almış olmakla birlikte bunlar arasında ayrı bölüm halinde Türk şairlerini de anlatmıştır. Eser, *Mecâlisü'n-nefâis*'e zeyl olduğu için onun gibi sekiz meclise ayrılmıştır. Tezkire Farsça çevirisi ile birlikte basılmıştır (Hayyampur 1927).

Bu yüzyılda Osmanlı sahasında altı şair tezkiresi kaleme alınmıştır. Bu tezkireleri iki gurupta ele almak uygun olur. Birinci guruptakiler XVI. yüzyıl örnekleri gibi biyografiye ağırlık veren tezkirelerdir. Riyazî ve Rıza bu gurubu oluşturur. Aslında bunlarda bile biyografi bir önceki yüzyıla göre daha kısalmıştır. İkinci gurup tezkireler ise antolojiye benzeyen örneklerdir. Bunlarda biyografi çok kısalmış, örnek metinler artmıştır. Bu tarz tezkire geleneğini başlatan Faizî olmuş-

tur. *Zübdetü'l-eş'âr* (y.1621) adını taşıyan tezkiresinde Faizî, XV. yüzyıl ortalarından yazıldığı tarihe kadar yaşamış 514 şairi ele alır ve bu şairlerin kısa adını, memleket ve mesleğini söyler, ölüm tarihini belirttikten sonra şiirlerinden örnekler verir. Bu örnek şiirler bir beyitle 545 beyit arasında değişmektedir. *Zübdetü'l-eş'âr* edebiyatımızda antoloji tipi tezkirelere modellik etmiş ve onun ardından Yümnî ve Âsım bu tezkireye zeyl yazmışlardır. Yümnî 1621, 1662 yılları arasında yaşayan 29 şairi, Âsım 1621- 1675 yılları arasında yaşayan 123 şairi ele alır (İpekten 1988).

Bu yüzyılda tezkirecilik tarihinde kendinden başka örneği olmayan bir başka tezkire daha yazılmıştır: Güftî'nin kaleme aldığı *Teşrîfâtü'ş-şuarâ*. Eserin özelliği manzum olarak kaleme alınmış olmasıdır. Güftî burada 106 şairi ele alıp anlatır (Yılmaz 2001).

Şair tezkireleri dışında da bu yüzyılda biyografiye dair eserler yazılmıştır. Bunların başında Nevîzâde Atayî'nin Şakâyık zeyli olan *Hâdâiku'l-hakâyık fi Tekmileti'ş-şakâyık* (Özcan 1989) gelir.

XVII. yüzyıla kadar yazılan eserlerin ortaya koyduğu birikim şehirlere yönelik bazı değerlendirmelere imkan vermiş ve bunun sonucu olarak bu yüzyılda da bazı şehir tarihleri yazılmaya başlanmıştır. Baldırzâde Selisî Şeyh Mehmed (ö. 1650) Bursa için *Ravza-i Evliyâ* adlı eserini kaleme aldı. Bazı yazarlar da benzer bir yaklaşımla belli meslek ya da tarikat mensuplarını bir araya topladılar. Cemaleddin Mahmud Hulvî (ö. 1654) *Lemezât-ı Hulviyye ez Lemeât-ı Ulviyye*'yi yazdı. Bu eserde Halvetiyye tarikatı mensubu 140 kişinin hayatları anlatılmıştır.

Bu yüzyılda bibliyoğrafya alanında çok değerli bir çalışma da Katip Çelebi tarafından kaleme alınan *Keşfü'z-zünûn an esâmii'l-kütüb ve'l-fünûn* adlı Arapça eserdir. Bu çalışma, çağında sadece Osmanlı dünyasının değil, bütün XVII. yüzyılın en değerli örneklerinden biridir. Yazar burada sayısı üç yüze ulaşan çeşitli bilim dallarında, 14500 kitabı alfabetik olarak tanıtmış, 10000 de yazar adından söz etmiştir. Sözü edilen eserler arasında henüz bulunamayan örnekler vardır. Bu yüzden eser yazıldığı çağdan itibaren ilgiyle karşılanmış ve defalarca zeyl ve tercüme edilmiştir.

XVII. yüzyıl sadece siyasî anlamda değil, din ve tasavvuf cephesinde de dengelerin bozulduğu bir yüzyıldır. Daha önceki yıllarda çok alttan alta seyreden medrese- tekke kavgası bu yüzyılda toplumsal dengeyi rahatsız edecek düzeye ulaştı. Bu münakaşalara Kadızâdeliler, Sivâsîler mücadelesi dendiği daha önce ifade edilmişti. Dinî-tasavvufî edebiyat sahasında bu yüzyılda Divan edebiyatı çerçevesi içinde anılanlar dışında yüzyılın başında Kul Himmet, Melâmî kutuplarından İdris-i Muhtefî halifesi Bezcizâde Muhyî (ö.1611), Lâmekâni Hüseyin (ö.1622), Celveti şeyhi Aziz Mahmud Hüdayî (1541-1628), Halveti şeyhi Abdülahad Nurî (1594-1650), Ali Nakşî (ö.1654), Oğlanlar Şeyhi İbrahim (1591-

1655), Sun'ullah Gaybî (1615-1663), Zakirzâde Biçare Abdullah (ö.1657), Sinan Ümmî (ö.1657), Bolulu Derviş Himmet (ö1684), Niyazî-i Mısrî (1618-1694) bunların en meşhurlarıdır (bkz. Uçman 1987).

XVII. yüzyıl, Türk edebiyatının en parlak dönemlerinden biridir. İstanbul kütüphanelerinde bu yüzyıla ait 150'den fazla şairin divanı bulunmaktadır. Bütün dünya kütüphaneleri dikkate alındığında bu sayının daha da artacağı açıktır.

KAYNAKLAR

AÇIKGÖZ, Namık (1982), *Riyâzü'ş-şuarâ Riyazî Mehmed Efendi Metin, Dizin* YLT (DTCF), Ankara.

AÇIKGÖZ, Namık (1986), *Riyazî, Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği, Divan Saki-nâmeve Düstûru'l-amel'in Tenkitli Metni* (Basılmamış Doktora Tezi), Elazığ.

AÇIKGÖZ, Namık (2004), "Orta Klâsik Dönem (1600-1700): Nesir", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., c. V, s. 415-442.

AK, Coşkun (1987), *Muhibbî Divanı*, Ankara.

AK, Coşkun (2001), *Bağdatlı Ruhî Divanı*, Bursa.

AKALIN, Mehmed (1975), *Ahmedî Cemşîd ü Hurşîd* Ankara.

AKALIN, Şükrü Haluk (1988), *Ebu'l-hayr-ı Rûmî, Saltuk-nâme*, Ankara.

AKAR, Metin (1986), "Şeyyad Hamza Hakkında Yeni Bilgiler", *MÜ Türklük Araştırmaları Dergisi*, II: 1-14.

AKAR, Metin (1987), *Türk Edebiyatında Manzum Mirac-nâmeler*, Ankara.

AKARSU, Kâmil (1993), Rumelili *Zaifî, Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanından Seçmeler*, Ankara.

AKKUŞ, Metin (1987), *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Bursa Şehrengizleri*, AÜSBE (Yüksek Lisans Tezi) Erzurum.

AKSOYAK, İsmail Hakkı (1999), *Gelibolulu Mustafa Ali ve Divanlarının Tenkitli Metni*, GÜSBE (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

AKÜN, Ömer Faruk, "Âlî", *TDVİA*, C. 2

AKÜN, Ömer Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", *TDVİA*, c.IX, s. 389-427.

AKÜN, Ömer Faruk (1994), Dehhani Divan Şiirinin Anaodolu'da İlk Temsilcisi ve Selçuklu Devri Şairi mi? *XII. Türk Tarih Kongresine Hazırlanmış (Basılmamış)* Tebliğ.

AMBROS, Edith (1982), *Candid Penstrokes: The Lyrics of Meâlî an Ottoman Poet of the 16 the Century*, Berlin.

ARGUNŞAH, Mustafa (1997), *Şükrî Bitlisi Selim-nâme*, Kayseri.

ARMUTLU, Sadık (1998), *Zâtî'nin Şem' u Pervânesi*, İÜSBE (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Malatya.

ATSIZ, Nihal (1972), *Âşıkpaşaoğlu Ahmed Âşıkî, Tevârîh-i Âl-iOsman*, İstanbul, 1949.

ATSIZ, Nihal, *Oruç Beğ Tarihi*, İstanbul.

ARAT, Reşit Rahmeti (1992), *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara.

ARSLAN, Mehmed, *Türk Edebiyatında Manzum Sur-nâmeler*, Ankara. 1999.

ASLAN, Mustafa (1990), *Şehrî Divanı*, EÜSBE (YLT), Kayseri.

AYAN, Gönül (1998), *Lamiî Vâmık u Azra*, Ankara.

AYAN, Hüseyin (1983), "Hamidîzâde Celilî'nin Leylî ve Mecnun'u", *Türk Dünyası Araştırmaları.*

AYAN, Hüseyin (1983), "Türk Edebiyatında Hamseler", *AÜ. Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, Sayı 10.

AYAN, Hüseyin (1990), *Nesimi Divanı*, Ankara.

AYAN, Hüseyin, *Cevrî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni*, Erzurum 1981.

AYDEMİR, Yaşar (2000), *Behiştî Divanı*, Ankara.

BABİNGER, Franz (1955), *Fetih-nâme-i Sultan Mehmed*, İstanbul.

BANARLI, N. Sami (1971), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

BAYKAL , Bekir Sıtkı (1981, 1982), *Peçevi Tarihi*, 2 C, İstanbul,.

BAYRAM, Mikail (1996), Anadoluda Telif Edilen İlk Türkçe Eser Meselesi, Keşfü'l-Akabe, 5. *Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri*, Konya.

BAYRAM, Mikail (1993), *Şeyh Evhadüddin Hamid El-Kirmani ve Evhadiye Tarikatı*, Konya.

BAYRAKTUTAN, Lütfü (1997), *Şeyhülislam Yahyâ, Hayatı, Eserleri ve Divanının Karşılaştırılmış Metni*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Ün. Erzurum, 1985.

BİLKAN, A. Fuat, (1997), *Nabî Divanı*, İstanbul.

BİLKAN, A. Fuat, (2004), "Orta Klâsik Dönem (1600-1700): Nazım", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., c. V, s. 355-414.

BİT (Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi), 1993. İstanbul.

BULUÇ, Sadettin (1955), "Eski Bir Türk Dili Yadigârı: Behcetü'l-hadâik fi-Mev'izeti'l-halâik", *TDED*, c. VII, nr. 1-2, s. 16-37.

BULUÇ, Sadettin (1983), "Sultan Veled'in Türkçe Şiirleri", *Mevlâna*, Konya, *s. 109-113.*

BURMAOĞLU, Hamit (1984), *Lamii Çelebi Divanı*, A.Ü. Fen-Edb. Fak. Araştırma Merkezi (Doktora Tezi) Erzurum.

BURSALI MEHMED TAHİR (1333), *Osmanlı Müellifleri*, 2 Cilt, İstanbul.

Büyük Türk Klasikleri (1986-1987), 2, 3. ve 4. 5 ve 6. C, İstanbul.

CANIM, Rıdvan (2000), *Latifî, Tezkiretü'ş-şuarâ ve Tabsıratü'n-nuzemâ*, Ankara.

CANIM, Rıdvan (1998), *Türk Edebiyatında Sâkî-nâmeler ve İşret-nâme*, Ankara.

CANPOLAT, Mustafa (1982), *Ömer bin Mezid, Mecmuatü'n-nezâ'ir*, Ankara.

CANPOLAT, Mustafa (1989) "Behcetü'l-hadâ'ık'ın Dili Üzerine", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten 1967*, 2. Baskı, Ankara.

CENGİZ, H. Erdoğan (1972), *Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul.

COŞKUN, Ali Osman (1990), *Simkeşzâde Feyzi Divanı*, GÜSBE (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara,

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1977), *Yahyâ Bey, Divan*, İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1979), *Yusuf u Züleyha*, İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1990), *Üsküplü İshak Çelebi, Divan*, İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed-M. Ali Tanyeri (1981), *Hayretî, Divan*, İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed-M. Ali Tanyeri (1981), *Zâtî, Divan*, C. 3, İstanbul, 1987.

ÇELEBİOĞLU, Amil (1995), *Türk Edebiyatında Mesnevi*, İstanbul.

ÇERÇİ, Faris (2000), *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Künhü'l-ahbârında II. Selim, III. Murat ve IIII. Mehmet Devirleri*, Kayseri.

ÇETİNDAĞ, Yusuf (2001), *Ali Şir Nevai'nin Batı Türkçesi Divan Edebiyatına Tesiri*, GÜSBE (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

DERDİYOK, Çetin (1997), "Eski Edebiyatımızdan Günümüze Mektuplarda Biçim", *Türk Kültürü*, S.415, Kasım.

DİLÇİN, Cem (1991), *Mes'ûd bin Ahmed, Süheyl ü Nev-bahâr*, Ankara.

DİLÇİN, Dehri (1947), *Şeyyâd Hamza, Yusuf ve Zeliha*, İstanbul.

DOERFER, G. (1990), Die Stellung des osmanischen im Kreise des Oghusischen und seine vorgeschichte, *Handbuck der türkischen Sprach-wissenschaft*, Budapest.

DOĞAN, Muhammet Nur (2000), *Leyla ve Mecnun*, İstanbul.

DUKANOVİÇ, Maria (1967), *Rimovana Autobiografiya Varvari Ali- Paşe*, Beograd.

DURMUŞ, Tuba Işınsu (2009), *Tutsan Elini Ben Fakîrin*, İstanbul.

EĞRİ, Sadettin (1997), *Şerefü'l-insan*, GÜSBE, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

EĞRİ, Sadettin (2001), *Lâmiî Çelebi, Bir Bursa Efsanesi Münazara-i Sultan-ı Bahâr bâ-Şehriyâr-ı Şitâ*, İstanbul.

ERCİLASUN, Ahmet Bican (1998), *Türk Dünyası Üzerine Makaleler*, Ankara.

ERGİN, Muharrem (1980), *Kadı Burhaneddin Divanı*, İstanbul.

ERGUN, Sadettin Nüzhet (1933), *Şeyhülislam Bahayî*, İstanbul.

ERGUN, Sadettin Nüzhet (1933a), *Neşâtî, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul.

ERGUN, Sadettin Nüzhet (1934), *Fehim-i Kadim Divanı*, İstanbul.

ERİŞEN, Gülgün (1992), "Bursalı Rahmî ve Gül-i Sed-berg'i", *Türkoloji Dergisi*, c. X:-, nr. 1: 285-315.

ERKAN, Mustafa (1981) *Mustafa Darir, Yüz Hadis ve Yüz Hikaye*, (YLT), AÜSBE, Ankara.

ERSOYLU Halil (1983), "Kutadgu Bilig'deki Arapça ve Farsça Asıllı Kelimeler", *Türk Dünyası Araştırmaları*, Sayı: 27, Aralık, ss. 121-38.

ERSOYLU, Halil (1989), *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*, Ankara.

ERTAYLAN, İsmail Hikmet (1960), *Yusuf ile Züleyha*, İstanbul.

ERTAYLAN, İsmail Hikmet (1949), "H. VII. (m. XIII). Asra Ait Çok Değerli Bir Türk Dili Yadigârı: Behcetü'l-hadâik fi-Mev'izeti'l-halâik", *TDED*, c. III: 275.

ERTEM, Rekin (1995), *Şeyhülislam Yahyâ Divanı*, Ankara.

ERÜNSAL, İsmail (1981), "II. Bayezid Devrine Ait Bir İn'âmât Defteri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, S.X-XI (1979-1980).

ERÜNSAL, İsmail (1982), "Kanunî Sultan Süleyman Devrine Ait Bir İn'âmât Defteri", *Osmanlı Araştırmaları 3*.

ERÜNSAL, İsmail (1988), Mu'idî'nin Miftahü't-Teşbihi, *Osmanlı Araştırmaları*, S. VII-VIII.

EYDURAN, Sungurhan Aysun (1999), *Kınalızâde Hasan Çelebi ve Tezkiretü'ş-şuarâ*, GÜSBE (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Ankara.

FAİZÎ, *Zübdet'ül Eş'ar*, Süleymaniye Ktb. Şehit Ali Paşa, 1877.

FERİDUN BEY (1275), *Mecmua-i Münşeâti's-selâtîn*, İstanbul.

FLEMMİNG, Barbara (1974), *Fahris Husrev u Şîrîn Eine Türkische Dichtung Von 1367*, Wiesbaden.

FLEMMİNG, Barbara (1985), "Beylikler Devrinin Bir Romantik Mesnevisi: Fahrî'nin Husrev u Şîrîn'i", *I. Milletler Arası Türkoloji Kongresi [İstanbul, 15-20.X.1973] Tebliğler*, 2., İstanbul, 1979.

FURAT, A.Suphi (1985), *Taşköprülüzâde Ahmed Efendi, eş-Şakaiku'n-Nu'maniyye fi ulemai'd-devleti'l- Osmaniyye*, İstanbul.

FUZULÎ DİVANI, (Metni Baskıya Hazırlayanlar: Kenan Akyüz - Süheyl Beken - Sedit Yüksel - Müjgan Cunbur 1990), Ankara.

GANİYEVA, Suyima (1961), *Ali Şir Nevâî, Mecâlisü'n-nefâis*, Taşkent.

GANİYEVA, Suyima (1984), Ali Şir Nevai Nesrinde Nazım ve Onun Rolü, *Özbek Tili ve Edebiyatı*, S.6.

GİBB, J.W. (1904), *A History of Ottoman Poetry*, C. 3, London.

GİESE, Friedrich (1929), *Die Altosmanische Chronik des Âşıkpaşazâde*, Leipzig.

GÖKMEN, Ertan (1997), Yavuz Sultan Selim'in İran'dan ve Mısır'dan Getirdiği Sanatkarlar, *Türk Kültürü*, S. 407 (Mart).

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1932), *Bakî*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1953), *Nesimî, Usûlî, Ruhî*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1954-55), *Divan Şiiri XV-XX Yüzyıllar*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1985), *Velâyet-nâme–i Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Velî*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1992), *Yunus Emre ve Tasavvuf*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1954), *Divan Şiiri, (XVII. Yüzyıl)*, İstanbul.

GÜNAY, Umay - HORATA, Osman (1994), *Yunus Emre, Risâletü'n-Nushıyye*, Ankara: TDV Yay., Türk Halk Klâsikleri Serisi: 2, 198 s.

GÜNEŞ, Mustafa (2000), *Eşrefoğlu Rumi Divanı*, Ankara.

GÜZEL, Abdurrahman (1983), *Kaygusuz Abdal'ın Mensur Eserleri*, Ankara.

HAMİLTON A. R. Gibb (l99l), *İslam Medeniyeti Üzerine Araştırmalar*, İstanbul, s. 128.

HENGİRMEN, Mehmet (1983), *Pend-nâme*, Ankara,.

HORATA, Osman (1987), *Nedim-i Kadîm ve Divançesi*, Ankara.

HORATA, Osman (1991), "XV. Yüzyıl Şairlerinden Cemalî'nin Hayatı ve Eserleri", *Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, c. 8, sayı: 1, 2, s. 51-82.

HORATA, Osman (1993), "Cemalî'nin Hümâ vü Hümâyun Mesnevisi", *Marmara Üniversitesi, Türklük Araştırmaları Dergisi, Prof. Dr. Amil Çelebioğlu Armağanı*, sayı: 7 (1991-92), s. 281-306.

HÜSEYİN Ayvansarayi (1978), *Vefayat-ı Selatin ve Meşahir-ii Rical*, Haz. Fahri Ç. Derin, İstanbul.

İBNİ BİBİ (1996), *El-Avâmirü'l-alâiyye fi'l-umûri'l-alâiyye*, (Çev. Mürsel Öztürk), Ankara.

İNALCIK Halil (1992), Comments of Sultanism; Max Weber's Typification of Ottoman POLİTY, *Princeton Papers in Near Eastern Studies*, Princeton.

İNALCIK, Halil -Rhoads Murphey (1978), *The History of Mehmed The Conqueror by Tursun Bey*, çev. Minneapolis-Chicago).

İNCE, Adnan (2000), *Cem Sultan, Cemşid ü Hurşid*, Ankara.

İPEKTEN, Haluk (1970), *Nailî Divanı*, İstanbul.

İPEKTEN, Haluk (1974), *İsmetî Divanı*, Ankara.

İPEKTEN, Haluk, Mustafa İsen vd. (1988), *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara.

İPEKTEN, Halûk (1989), *Türkçe Şu'ârâ Tezkireleri*, Erzurum.

İPEKTEN, Halûk- Mustafa İsen (1992). XVI. Yüzyıl Divan Edebiyatı, *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara.

İPEKTEN, Haluk (1993), *Baki, Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Ankara.

İPEKTEN, Haluk (1996), *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, İstanbul.

İPEKTEN, Haluk (1997), *Eski Türk Edebiyatı, Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul.

İPEKTEN, Haluk (1973), *Naili, Hayati, Edebî Kisiliği*, Ankara,

İSEN, Mustafa (1990), *Usûlî Divanı*, Ankara.

İSEN, Mustafa (1994), *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara.

İSEN, Mustafa (1994), *Ötelerden Bir Ses*, Ankara.

İSEN Mustafa, Cemal Kurnaz (1990), *Şeyhî Divanı*, Ankara.

İSEN, Mustafa, Ali Fuat Bilkan (1997), *Sultan Şairler*, Ankara.

İSEN, Mustafa, Cemal Kurnaz (1998), "XVII. Yüzyıl Divan Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara.

İSEN, Mustafa (1999), *Osmanlı Şehzade Sancakları*, Osmanlı, C: 9.

İSEN, Mustafa (2004a), "Erken Dönem: Nesir", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., c. V, s. 331-354.

İSEN, Mustafa (2004b), "İlk Klâsik Dönem (1512-1600): Nesir", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., c. V, s. 331-354.

JOHANSON, Lars (1993), "Rûmî and the Birth of Ottoman Poetry", *Journal of Turkology*, 1 (Summer).

KALPAKLI, Mehmet (1991), *Divan Şiirinin Edisyonunda Bilgisayar Kullanımına Giriş ve Fevri Divanının Elektronik Formu*, İÜ, SBE. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

KAPLAN, Mahmut (1996), *Neşâtî Divanı*, İzmir.

KAPLAN, Mahmut (2002), "Türk Edebiyatında Manzum Nasihatnameler", *Türkler*, XI: 791-799.

KARACAN, Turgut (1991), *Sâbit Divanı*, Sivas.

KARAHAN, Abdülkadir (1966), *Figanî ve Divançesi*, İstanbul.

KARAHAN, Leyla (1994), Erzurumlu Darir, *Kıssa-i Yusuf*, Ankara.

KARTAL, Ahmet (1999), *Osmanlı Medeniyetini Besleyen Kültür Merkezleri*, GÜSBE (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

KARTAL, Ahmet (2004a), "Erken Dönem: Nazım (XV. yüzyıl)", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., c. V, s. 304-564.

KARTAL, Ahmet (2004b), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarahi*, İstanbul: Dergâh Yay.

KAVRUK, Hasan (2001), *Şeyhülislam Yahya Divanı*, Ankara.

KAYA, Önal (1981), *Fütûhu'ş-Şam* (YLT), Ankara Ü. SBE.

KESKİN, Ayşe Gülay (2001), *Abdurrahman Karahisari'nin Hayatı, Eserleri ve Vahdet-nâme Mesnevisinin Tenkidli Metni*, GÜSBE (Doktora Tezi), Ankara.

KILIÇ, Filiz (1995), *Meşâirü'ş-şuarâ İnceleme-Tenkitli Metin*, GÜSBE, Ankara.

KILIÇ, Filiz (1996), "Osmanlı Hanedanından Bir Şair: Şehzade Korkut", *Bilig*, S: 2, Ankara.

KIRKKILIÇ, Ahmet (1988), *Sultan III. Murad*, Ankara.

KOCATÜRK, Vasfi Mahir (1964), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara,.

KORKMAZ Zeynep (1994), "Eski Türk Yazı Dilinden Yeni Yazı Dillerine Geçiş Devri Özellikleri", *TDAY Belleten*, 1991, Ankara, , s.55.

KORKMAZ Zeynep (1995), "Anadolu Yazı Dilinin Gelişmesinde Beylikler Devri Türkçesinin Yeri", *Türk Dili Üzerine Araştırmalar*, Ankara.

KORTANTAMER, Tunca (1997), *Nev'i-zâde Atayî ve Hamsesi*, İzmir.

KORTANTAMER, Tunca (1983), "XVII / Yüzyıl Şairi Atayî'nin Hamsesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Görüntüsü", *Tarih İncelemeleri*, C.I, İzmir.

KORTANTAMER, Tunca (1984), "Nabî'nin Osmanlı İmparatorluğunu Eleştirisi", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, C. II., İzmir.

KORTANTAMER, Tunca (1983a), "Sâkî-nâmelerin Ortaya Çıkışı ve Gelişimine Genel Bir Bakış", *Ege Üni. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, İzmir.

KÖKSAL , Hasan (1984), *Battal-nâme'de Tip ve Motif Yapısı*, Ankara.

KÖKSAL, M. Fatih (1998), "Sinan Paşa'nın Nesri ve Nesir Üslûbu", *Doğu Akdeniz*, I: 83-97.

KÖKSAL, M. Fatih (2001), *Edirneli Nazmî Mecmau'n-nezâir*, HÜSBE Ankara.

KÖKSAL, M. Fatih (2003a), *"Nazire Kavramı ve Klâsik Türk Şiirinde Nazire Yazıcılığı", Diriözler Armağanı*, Ankara, 215-290.

KÖKSAL, M. Fatih (2003b), *Derviş Hayali Ravzatü'l, Envâr*, İstanbul: Kitabevi.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1928),"Edirneli Güfti", *Milli Mecmua*, Sayı 108=109, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, Fuad (1976), *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Altıncı Baskı, Ankara.

KÖPRÜLÜZDE , Mehmed Fuad (1918), "Fâtih Devrinde Edebî Hayat", *Yeni Mecmua*, Numara: 46, Mayıs.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1928), *Divan-ı Türkî-i Basit ve Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri*, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1943), *Eski Şairlerimiz Divan Edebiyatı Antolojisi*, Ankara.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1980), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

KURNAZ Cemal (1991), *Makâlât-ı Seyyid Harun*, Ankara.

KURNAZ, Cemal (1997), *Anadolu'da Orta Asyalı Şairler*, Ankara.

KURŞUN, Z, Seyit A. Kahraman, Yücel Dağlı (2001), *Evliya Çelebi Seyahat-nâmesi* 4 c. İstanbul.

KUT, Günay (1976), "Lâmiî Çelebi and His Works", *Journal of Near Eastern Studies*, XXXV (2).

KUT, Günay (1978), *Heşt-Behişt*, Harvard.

KUT, Günay (1986), "16 ve XVII.Yüzyıl Türk Edebiyatına Toplu Bakış", *Osmanlılarda ve Avrupa'da (16. yy.dan XVIII.yüzyıla) Çağdaş Kültürün Oluşumu*, İstanbul.

KUT, Günay, "Türk Edebiyatı'nda Klâsik Dönem", *Osmanlı Uygarlığı*, KTB Yay., Ankara 2003, c. 2: 526-567.

KUT, Günay (2004), "Erken Dönem (XIII-XIV. yüzyıl): Nazım)", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., c. IV, s. 1-199.

KUTLUK, İbrahim (1978-1981), *Hasan Çelebi Tezkiresi* 2 C. Ankara.

KUTLUK, İbrahim (1997), *Beyani Tezkiresi*, Ankara.

KÜÇÜK, Sabahattin (1994), *Bakî Dîvânı*, Ankara.

KÜÇÜK, S., A. Yıldırım, Ş. Demirel (2004), "İlk Klâsik Dönem (1512-1600): Nazım", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay., c. V, s. 222-330.

KÜLEKÇİ, Numan (1985), *Ganizâde Nadirî, Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri Divanı ve Şeh-nâme'sinin Tenkitli Metni*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Ün. Erzurum.

KÜRKÇÜOĞLU , Kemâl Edib (1955), *Beng ü Bâde*, İstanbul.

LEVENT, Agâh Sırrı (1956), *Gazavat-nâmeler ve Mihaloğlu Ali Bey'in Gazavat-nâmesi*, Ankara.

LEVENT, Agâh Sırrı (1957), *Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul*, Ankara.

LEVENT, Agâh Sırrı (1959), *Arap-Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikâyeleri*, Ankara.

MANSUROĞLU, Mecdut (1958), *Sultan Veled'in Türkçe Manzumeleri*, İstanbul.

MAZIOĞLU, Hasibe (1972), "Selçuklular Devrinde Anadoluda Türk Edebiyatının Başlaması ve Türkçe Yazan Şairler", *Malazgirt Armağanı*, Ankara.

MAZIOĞLU, Hasibe (1982), "Türk Edebiyatı (Eski)", *Türk Ansiklopedisi*, C. 32.

MECDİ, Mehmed (1269), *Hadaikü'ş-Şakaik*, İstanbul.

MEHMED SÜREYYÂ (1308-1311), *Sicill-i Osmani*, 4 Cilt. İstanbul.

MEHMED NEŞRÎ (1949-1957), *Kitab-ı Cihan-Nümâ* (Haz. Faik Reşit Unat ve Mehmet Altay Köymen), I-II, Ankara.

MENGİ, Mine (1995), *Mesihi Divanı*, Ankara.

MENGİ, Mine (1987), *Divan Şiirinde Hikemî Tarzın Büyük Temsicisi Nabî*, Ankara,

MERMER, Ahmet (1991), *Mezâkî, Hayatı, Edebî Kişiliği, ve Divanının Tenkitli Metni*, Ankara.

MERMER, Ahmet (2002), *Vecdi ve Divançesi*, Ankara.

MİLANİ, Ali (1961), *Şevket-i Buhari ve Onun Üslubunun Türk Edebiyatına Tesiri* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Ün. Şarkiyat Bölümü.

NİŞANCI MEHMED PAŞA (1983), *Hadisat* (Hazırlayan Enver Yaşarbaş), İstanbul.

OCAK, Ahmet Yaşar (1993), *Danişmend-nâme*, TDVİA, İstanbul.

OKUR, Münevver (1992), *Cem Sultan, Hayatı ve Şiir Dünyası*, Ankara.

OKUYUCU, Cihan (1994), *Cinanî Divanı*, Ankara.

ÖNLER, Zafer (1988), XIV. ve XV. Yüzyıl Türkçe Tıp Kitaplarındaki Bitki Adları Üzerine, *Türk Dünyası Araştırmaları*, S: 52 (Şubat).

Komisyon (1987), *Ölümünün Üç yüzellinci Yılında Nef'î*, Ankara,

ÖZAKPINAR, Yılmaz (1997), *İslam Medeniyeti ve Türk Kültürü*, İstanbul.

ÖZBAY Hüseyin – Mustafa Tatçı (1991), *Yunus Emre ile İlgili Makalelerden Seçmeler*, Ankara.

ÖZCAN, Abdülkadir (1989), *Şakâik-i Nu'maniyye ve Zeyilleri*, İstanbul.

ÖZKAN, Mustafa (1990), *Cilâü'l-kulûb*, İstanbul.

ÖZTÜRK, Necdet (1989), "XV-XVII. Yüzyıl Osmanlı Tarihçileri", *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, İstanbul, S.25-26.

PARMAKSIZOĞLU, İsmet (1978), *Hoca Sa'deddin Efendi, Tacü't-tevarih*, 5.c. Ankara.

RIZA, *Tezkire*, Süleymaniye Ktb. Aşır Ef. Nu. 243.

ROSENTHAL , Franz (1952), *A History of Muslim Historiography*, Leiden.

SCHARLİPP, Wolfgang, E. (1995), *Turkische Sprasche, arabische Schrift*, Budapest.

SERTKAYA, Osman (1989), Ahmed Fakih, *TDVİA*, , c.2.

SEZEN, Lütfi (1991), *Halk Edebiyatında Hamza-nâmeler*, Ankara.

SUNGUR, Necati (1994), *Ahî Divanı*, Ankara.

SUNGURHAN, Aysun (1994), *Beyânî Tezkiresi*, GÜSBE (YLT), Ankara.

ŞAFAK, Yakup (1991), *Sürûrî'nin Bahru'l-ma'ârif'i ve Enîsu'l-uşşâk ile Mukayesesi*, AÜSBE (Yayınlanmamış DoktoraTezi), Erzurum.

ŞARDAĞ, Rüştü (1982), *Şair Sultanlar*, Ankara.

ŞEHSUVAROĞLU, Bedi N. (1960), Anadoluda Türkçeleşme Cereyanları ve Türkçe İlk Tıp Yazmalarındaki Terimler, *Sekizinci Türk Dil Kurultayında Okunan Bilimsel Bildiriler*, 1957, Ankara.

ŞEYHÎ, *Vekayiu'l-Fuzala*, Ün. Ktb. TY. 81.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1985), *19. Asır Türk Edebiyatı*, İstanbul.

TARLAN, Ali Nihat (1948), "Şehri", *TDEA*, C. 2, İstanbul.

TARLAN, Ali Nihat (1934), *Şeyhi Divanını Tetkik*, İstanbul,.

TARLAN, Ali Nihat (1945), *Hayalî Bey Divanı*, İstanbul.

TARLAN, Ali Nihat (1948-1949), *XVI ve XVII. Asır Şiir Mecmualarında Divan Şiiri*, İstanbul.

TARLAN, Ali Nihat (1992), *Ahmed Paşa Divanı*, Ankara.

TARLAN, Ali Nihat (1992), *Necatî Beg Divanı*, Ankara.

TARLAN, Ali Nihat (1967-1970), Zâtî Divanı, İstanbul.

TATÇI, Mustafa (1990), *Yunus Emre Divanı I-II*, Ankara.

TATÇI, Mustafa (1990), *Yunus Emre Divanı III (Risâletü'n-nushiye)*, Ankara.

TEKİN, Şinasi (1971), *Menâhicü'l-inşâ, The Earliest Ottoman Chancery Manual*, Harvard.

TEKİN, A. Gönül (1992), *Çeng-nâme, Ahmed-i Daî*, Harvard.

TEKİN, A. Gönül (1995), *"Fatih Devri Edebiyatı"*, İstanbul Armağanı, 1, İstanbul.

TEKİN, A. Gönül (2003), "Türk Edebiyatı: 13-15. Yüzyıllar", *Osmanlı Uygarlığı*, KTB Yay., Ankara, c. 2: 496-525.

TEKİNDAĞ, M. C. Şehabettin (1970), "Selim-nâmeler", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, S. 1.

TEKİNDAĞ, M. C. Şahabeddin (1971), "İzzet Koyunoğlu Kütüphanesinde Bulunan Türkçe Yazmalar Üzerinde Çalışmalar-I", *Türkiyat Mecmuası*, C. XVI, İstanbul.

TEZCAN, Semih (1994), "Anadolu Türk Yazınının Başlangıç Döneminde Bir Yazar ve Çarh-Nâme'nin Tarihlendirilmesi Üzerine", *Türk Dilleri Araştırmaları*, C. 4, Ankara.

TEZCAN, Semih (1994a), *Süheyl ü Nevbahâr Üzerine Notlar*, Ankara.

TEZCAN, Semih (1995), "Mesut ve XIV. Yüzyıl Edebiyatı Üzerine Yeni Bilgiler", *TDA*, 5, Ankara.

TEZCAN, Semih (2001), *Dede Korkut Oğuz-nâmeleri Üzerine Notlar*, İstanbul.

TEZCAN, Semih- Hendrik Boeschoten (2001a), *Dede Korkut Oğuz-nâmeleri*, İstanbul.

TİETZE, Andreas (1946-1951), "XVI. Asır Türk Şiirinde Gemici Dili", *Türkiyat Mecmuası*, S.9.

TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1948), "XVII. Asır Şairlerinden Edirneli Güfti ve Teşrifatu'ş Şuara'sı", *TDEA* C. 2/3 Istanbul.

TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1963), *Husrev ü Şirin*, İstanbul.

TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1970), *Har-nâme*, İstanbul.

TİMURTAŞ, Faruk K. (1989), *Yunus Emre Divanı*, Ankara.

TİMURTAŞ, Faruk K. (1998), "Türkiye Edebiyatı (XII-XV. Yüzyıllar)", *Türk Dünyası El Kitabı*, Ankara.

TOLASA, Harun (1979), *Şeyhülislam Bahayî Efendi Divanı'ndan Seçmeler*, İstanbul.

TOLASA, Harun (1982), "15. yy. Türk Edebiyatı Anadolu Sahası Mesnevîleri", *Ege Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, I: 1-13.

TOSKA, Zehra (1989), *Türk Edebiyatında Kelile ve Dimne Çevirileri ve Kul Mesud Çevirisi*, İÜSBE, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

TULUM, Mertol-M. Ali Tanyeri (1977), *Nev'î Divanı*, İstanbul.

TULUM, Mertol (1977), *Tursun Bey, Tarih-i Ebu'l-feth*, İstanbul.

TULUM, Mertol (2001), *Tazarru'-nâme*, Ankara.

TURAN, Fikret (2001), *Bahşayiş Lugati*, İstanbul.

TURAN, Selami (2000), *Erken Dönem Türk Şiirinde Gazel*, GÜSBE, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara.

TURAN, Şerafettin (1954, 1957, 1983), *İbn Kemâl Tevârih-i Âl-i Osman*, Ankara.

Türk Dünyası El Kitabı (TDEK) (1998), C. 3, Ankara.

UÇMAN, Abdullah (1986), "XVI. Yüzyıl Tekke Şiiri", *Büyük Türk Klasikleri*, İstanbul.

UÇMAN, Abdullah (1987), "XVI. Yüzyıl Tekke Şiiri", *Büyük Türk Klasikleri*, İstanbul.

UĞUR, Ahmet vd., (1997), *Kitabü't-tarih-i Künhü'l-ahbâr*, Kayseri.

UZLUK, Feridun Nafiz (1941), *Divanı Sultan Veled*, Ankara.

UZLUK, Feridun Nafiz (1960), XIV. Yüzyıldaki Türkçe Tıp Kitaplarından Örnekler, *Türk Dil Kurultayında Okunan Bilimsel Bildiriler*, 1957, Ankara.

UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı (1965), *Osmanlı Tarihi*, Ankara.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1988), *Osmanlı Tarihi*, C. I-II, Ankara.

ÜLKEN , Hilmî Ziya (1986), *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, İstanbul 1997.

ÜNVER, İsmail, *Neşati*, Ankara.

ÜNVER, İsmail (1983) *İskender-nâme*, Ankara.

ÜNVER, İsmail (1986), "Mesnevi", *Türk Dili*, S. 415-416-417, Ağustos-Eylül.

UZGÖR, Tahir (1991), *Fehim-i Kadim*, Ankara.

WOODHEAD, Christine (1988), "Ottoman İnşa and the art of letter-writing: influences upon the career of the Nişancı and prose stylist Okçuzâde (d. 1630)", *Osmanlı Araştırmaları/ The Journal of Ottoman Studies*, VII-VIII, İstanbul.

YAVUZ, Kemal (1991), *Şeyhoğlu, Kenzü'l-küberâ Mehekkü'l-ulemâ*, Ankara.

YAVUZ, Kemal (2000), *Garip-nâme*, Ankara.

YAVUZER, Hayati (1997), *Kemal Ümmî Divanı*, GÜSBE (Yayınlanmamış doktora tezi), Ankara.

YELTEN, Muhammed (1998), *Tarih-i İbn-i Kesir Tercümesi*, Ankara.

YENİTERZİ, Emine (2001), *Behiştî'nin Heşt-Behişt Mesnevisi*, İstanbul.

YILMAZ, Kâşif (2001), *Güftî ve Teşrîfâtü'ş-şuarâsı*, Ankara.

YURD, A. İhsan (1972), *Fatih'in Hocası Akşemseddin*, İstanbul.

YURDAYDIN, H. Gazi (1952), "Sigetvar-nâmeler". *İlahiyat Fakültesi Dergisi II-III*.

YÜCE, Kemal (1987), *Saltuknâme'de Tarihi, Dinî ve Efsanevî Unsurlar*, Ankara.

YÜCEL, Yaşar- Halil Erdoğan Cengiz (1992), "Ruhî Tarihi, Oxford nüshası, Değerlendirme, Metin, Yeni Harflere Çevirisi", *Türk Tarih Kurumu, Belgeler, Türk Tarihi Belgeleri Dergisi*, Ankara, C.XIV, 1989-1992, S.18.

YÜKSEL, Sedit (1972), "Sohbetü'l-Esmâr Fuzulî'nin Değildir". *Türkoloji Dergisi*, sayı I. Ankara.

YÜMNÎ, *Tezkire*, Millet Ktb. Ali Emiri, Nu. 780.

ZAVOTÇU, Gencay (1995), *Fazlî, Gül ü Bülbül*, Erzurum.

D. XVIII. Yüzyıl

Beylikten devlete, devletten imparatorluğa geçiş sürecini tamamlayarak gücünün zirvesine ulaşan Osmanlı İmparatorluğu, Kanunî döneminin ortalarından, bilhassa III. Murad (1574-1595)'dan itibaren, XVIII. asrın sonuna kadar süren bir *çözülme* sürecine girmiştir. Karlofça (1699)'dan sonra ülkenin üzerine çöken kâbus ortamında bir lalenin ömrü gibi kısa bir süre devam eden *Lâle Devri,* modernite/batılılaşma sürecinde, önemli bir dönüm noktasıdır. *Tanzimat* ise, bu sürecin ulaştığı sonucu ve başlayan yeni bir dönemi ifade eder. Orta Asya Türkleri için de bu asır, adım adım Rus işgaline doğru giden bir dönemin başlangıcı olmuştur. Buna karşılık Avrupa, Rönesans'tan itibaren gerçekleştirilen yapısal değişikler, bilim ve düşünce hayatındaki reformlar ile dünya dengesinde önemli bir güç hâline gelmeye başlamıştır. Bu asır, sanayi devrimini gerçekleştirme sürecine giren batı için *aydınlanma* çağıdır. İlk dönemlerde büyük bir imparatorluk olmanın verdiği güvenle batıdaki gelişmeleri görmezlikten gelen Osmanlı bürokrasisi, devlet ve toplum düzeninde görülen bozulmanın sebebini *kanun-ı kadîmden* uzaklaşmakta aramış, çareyi de Kanunî döneminin görkemli günlerine dönmekte bulmuştur. Bu gelenekçi ıslahat düşüncesi, her dönemde taraftar bulmakla birlikte bilhassa XVIII. asra kadar etkili olmuş; Viyana bozgunuyla, gerek moral, gerekse insan gücü ve toprak bakımından büyük kayıplarla karşı karşıya kalan ve batının askerî-teknik üstünlüğünü istemeye istemeye kabullenmeye mecbur kalan Osmanlılar için, bu tarihten sonra çözümü *kanun-ı kadîm*de değil Batı'da aramaya başlayacakları bir süreç başlamış; başta savunma alanında olmak üzere bilim, kültür ve hayat tarzında yüzler Batı'ya yönelmiştir.

Osmanlılar bu asra, kökleri oldukça eskiye uzanan huzursuzlukların sosyal bir patlamaya dönüştüğü Edirne Vak'ası (21 Temmuz 1703) olarak bilinen isyanla girmiştir. Bu olay sonrasında, ilk defa devletin Osmanlı hanedanı tarafından idaresi tartışılmaya başlanmıştır. Edirne Vak'ası'nın ardından iç huzurun sağlanması 1718'leri bulmuştur. Savaş yanlısı güçlerin yıkılması üzerine sadrazamlığa getirilen (1717) Nevşehirli Damad İbrahim Paşa, toprak kayıplarına razı olup Pasarofça Antlaşması (1718)'yla, Viyana'dan beri süregelen karışıklığa son vermeye çalışmış; Avrupalıların askerî güçleri ve diplomasisi hakkında bilgi edinmek üzere ilk defa Paris, Viyana gibi şehirlere Osmanlı elçileri göndermiştir. Bu antlaşmanın getirdiği barış yıllarında, Avrupalılara tepeden bakma bırakılarak sadece askerî-teknik alanda değil, sosyal-kültürel hayatta da batıdan aktarmalar başlamıştır. Sonradan Lâle Devri olarak adlandırılan, 1718-1730 arasındaki 12 yıllık barış döneminde, III. Ahmed ve veziri Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın gayretleriyle Kâğıthane merkez olmak üzere İstanbul'un her tarafında bir imar ve kültür faaliyetine girişilmiştir. İsmi bizzat İbrahim Paşa tarafından konulan Sadabad, 27 Şevval 1134 / 31 Temmuz 1722'de III. Ahmed'in katıldığı muhteşem bir törenle açılmış; saray bu tarihten itibaren devlet erkânı, şairler, musikişinaslar, rakkaseler

ve zevk erbabının toplandıkları bir eğlence mekânı olmuştur. Devlet erkânı, giyim kuşamda bir lüks ve israf yarışına girerken, batılı ressamlara portrelerini çizdirmek, pahalı samur kürkler giymek moda olmuştur. Yönetici kesimden başlayarak, evlerde alçak divanların yerini koltuklar ve iskemleler almaya başlamış, pantolon gibi batı tarzı giyim yaygınlaşmıştır. Öteden beri Türkler arasında önem verilen bir çiçek olan ve döneme adını veren lale, bu devirde hastalık derecesine varan bir çılgınlığa/tutkuya dönüşmüş, nadir bir lale soğanı yüzlerce altına kadar satılmaya başlamıştır. Lâle Devri'nin ihtişamı ve coşkusu batılı ressamların tuvallerine gerçekçi bir şekilde aks ettirilmiştir. Bunlardan 17. asrın sonlarında Fransız elçisinin desteğiyle İstanbul'a yerleşen Jean B. Vanmour, III. Ahmed'in saray törenlerini, İstanbul'un çeşitli semtlerini, günlük hayattan kesitleri resmeder. Onun Pera'daki atölyesi İstanbul'daki aydınların ve diplomatların uğrak yeri olur (Vanmour 2003; Renda 2002: 103).

Lâle Devri, bu zevk ve sefa yanının yanında, bilim, kültür ve sanat faaliyetleri bakımından da önemli gelişmelere sahne olmuştur. Bu alandaki yeniliklerin en önemlisi İbrahim Müteferrika (1727-1745) tarafından matbaanın kurulmasıdır. Bunun yanında, sadrazam İbrahim Paşa tarafından, Arapça ve Farsçadan çeviriler yapmak üzere bir tercüme heyeti oluşturularak, dinî, tarihî eserlerin yanında felsefe ve astronomi ile ilgili eserler çevrilmiştir. Daha önce Osmanlılarda farklı dillerde basım görülmekle birlikte, Türkçe ilk kitap bu dönemde basılmıştır. Müteferrika'nın ölümüne kadar dinî, tarihî-coğrafî eserler ve sözlüklerden oluşan 17 eser yayımlanmıştır. Binlerce hattatın isyanı ise, bazı dinî eserlerin çoğaltılması işi onlara verilerek bastırılmaya çalışılmıştır. Müteferrika'nın ölümünden sonra ise uzun yıllar hiç kitap yayımlanamamıştır. Bu olumlu gelişmelere karşılık, Lâle Devri'ndeki israf ve lüks merakı, sadrazam ve ekibine karşı tepkileri körüklemiş ve bu dönem Patrona Halil isyanıyla (1730) kanlı bir şekilde sona ermiş, devrin sembolü hâline gelen Sadabad yerle bir edilmiştir. Lâle Devri, bazı aşırılıklar bir kenara bırakıldığında toplumdaki *değişim* arzusunun ulaştığı boyutu göstermesi bakımından oldukça önemli bir dönemdir.

III. Ahmed'in isyan karşısında tahtı bırakıp köşesine çekilmek zorunda kalmasından sonra yerine I. Mahmud (1730-1754) geçmiştir. Onun, İran, Avusturya ve Rusya karşısında elde ettiği bazı askeri başarılar, Belgrat Antlaşması'ndan Rus savaşına kadar (1739-1768) sürecek 30 yıllık uzun bir barış ve rehavet dönemini getirmiştir. Ruslar ve Avrupalıların kolaylıkla ittifak yapmaları, ilk kez bu kadar uzun bir süre savaştan uzak kalan Osmanlılara, kuvvetler dengesinde diplomasinin önemini kavratmıştır. I. Mahmud, barış yıllarında Lâle Devri'ni hatırlatan boğaz sefaları ve imar faaliyetlerini devam ettirmiş, İstanbul'da ve diğer illerde kütüphaneler, Yalova'da bir kağıt fabrikası kurmuştur. Batılı ülkeler karşısında alınan mağlûbiyetler, ordunun Avrupaî tarzda talim ve teçhizini zaruri kılmış; sonradan Humbaracıbaşı Ahmed Paşa adını alan Fransız C. Alexandre Comte de

Bonneval'in yardımıyla, maaşlı, yeni bir Humbaracı Ocağı (Hendesehane) kurulmuştur (1734). Fakat bu ocak yeniçerilerin baskısı üzerine bir süre sonra kapatılmıştır. Gerek kuzeyde ve batıda, gerekse doğuda varlık mücadelesini sürdüren Osmanlılar, bu asırda bir taraftan da büyük yangınlar, binlerce insanın ölümüne sebep olan depremler ve veba salgını gibi doğal afetlere maruz kalmıştır.

Koca Ragıb Paşa (1756-1763)'nın sadrazamlığı döneminde, devlet Avrupalıların savaş tahriklerinden uzak tutulmaya ve askeri ıslahatlar devam ettirilmeye çalışılmıştır. Baron de Tott'un yardımıyla Tophane ıslah edilerek yeni top dökümhaneleri ve gemiler inşa edilmiştir. Fakat bunlar mevzi düzeltmelerden öteye geçememiştir. Uzun barış yıllarından sonra gelen Rus savaşının (1768) büyük bir felaketle sonuçlanması, III. Mustafa'nın üzüntüsünden ölümüne sebep olmuş (21 Ocak 1774), tahta çıkan kardeşi I. Abdülhamid (1774-1789); Karlofça'dan sonraki en ağır antlaşma olan Küçük Kaynarca Antlaşması (1774)'nı imzalamak zorunda kalmıştır.

Devletin bütün zafiyetini gözler önüne seren bu savaşlardan sonra, Osmanlıların kaderi Avrupa devletlerinin kuvvet dengesine bağlı kalmıştır. Böylesine kritik bir dönemde tahta geçen I. Abdülhamid, askerî ıslahatlara önem vermiş; Osmanlı ordusunu ıslah etmek üzere gelen Fransız heyetin başında bulunan Baron de Tott'un desteğiyle, tersanede matematik eğitimi veren Mühendishane (1776), daha sonra yabancı uzmanların idaresinde İstihkâm Okulu (1784) ve deniz subayı yetiştirmek üzere Mühendishane-i Bahrî-i Hümayun (1776) açılmıştır. Fakat asıl ıslahı gerektiren yeniçeri ocağına ise yine dokunulamamıştır. Bu askerî faaliyetlerin yanında, matbaa Beylikçi Raşid Efendi'nin gayretleriyle yeniden canlandırılmıştır (1782).

Gelişen olaylar, Osmanlıların köhneleşmiş sistemiyle Batılı devletlerle başa çıkamayacağını bir defa daha göstermiş, sadece askeri alanda değil, bütün devlet kurumları için bir düzenleme ve yeniden yapılanma ihtiyacını açıkça ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple, iyi bir eğitim gören, reform yanlısı bir devlet adamı olan III. Selim (1789-1807), askeri ve idari alanda Nizam-ı Cedid adı verilen ıslahat çalışmalarına girişmiştir. Bunun için, başta Fransa olmak üzere İngiltere ve İsveç'ten uzmanlar getirmiş, geçici elçiliklerin dışında Londra, Viyana Berlin ve Paris gibi önemli merkezlerde ilk daimi elçiliklerin açılmasını sağlamıştır. Askeri alanda, modern Nizam-ı Cedid ordusunun kurulmasına karar vermiş; Yeniçeri, Humbaracı, Lâğımcı ve Topçu Ocaklarına talim mecburiyeti koymuştur. Ordunun ihtiyaçları için deniz mühendishanesinin yanında kara mühendishanesi (Mühendishane-i Berrî-i Hümayun) kurulurken (1794); bilim, sanat, ticaret alanında da Avrupa'daki gelişmelere ayak uydurulmaya çalışılmıştır. Sosyal alanda da bazı düzenlemeler yapan III. Selim, devlet erkânında görülen lüks ve gösteriş merakını yasaklamış, ahlaki çöküntüyü engellemek için içki yasağı getirmiştir. Fakat aksaklıkların büyük boyutlara ulaşması, reform çalışmalarını yürütebilecek

yeterli elemanın olmaması, ıslahat çalışmalarından beklenen sonucun alınmasını engellemiştir. Nizam-ı Cedid askerinde görülen, Avrupai şekil ve üslup bazı halk kitlelerini de rahatsız etmiş, Rus seferinden sonra başlayan Lâle Devri'ni aratmayacak eğlence âlemleri ve mehtap sefaları padişaha duyulan öfkeyi daha da arttırmıştır. 1807'de Boğaz'ı korumakla görevli muhafızlara Nizam-ı Cedid kıyafetinin giydirilmek istenmesi Kabakçı Mustafa Çavuş'un önderliğinde bir isyana sebep olmuştur. Etrafındaki insanlara güveni kalmayan III. Selim, isyancılara karşı koymayarak Nizam-ı Cedid'i kaldırdığını ilân etmiş ve böylelikle reform hareketleri tam bir fiyaskoyla sonuçlanmıştır. Görüldüğü gibi, bu dönemde yapılan ıslah çalışmaları genel olarak eskilerin yanında yeni müesseselerin kurulması şeklinde gerçekleşmiş, bu ise klasik düzeni değiştirmeye, çöküşe doğru giden imparatorluğa hayat vermeye yetmemiştir (Siyasi ve sosyo-kültürel hayat için bk. Uzunçarşılı 1978; Uzunçarşılı 1983; Shaw 1982; Kunt 1999; Emecen 1999; Beydilli 1999a).

Osmanlı zihniyet dünyasında XVIII. asrın başlarından itibaren kendisini daha fazla hissettirmeye başlayan çözülme, siyasi hayatın yanında sosyal yapıda da önemli değişikliklere yol açmıştır. Yıllardır biriken problemler, toprak kayıplarıyla gelen binlerce göçmenin iskânı, Celalî isyanları ve iç karışıklıkların getirdiği huzursuzluklar, konar göçerlerin yerleşik hayata zorlanması, beraberinde işsizlik, ekonomik sıkıntı ve ahlâkî çöküntü getirmiştir. Ekonomik sıkıntıların artmasında, XVII. asrın başlarından itibaren İngiliz ve Hollandalıların Güney ve Güney-doğu Asya'da egemenlikler kurmaya başlamasıyla dünya ticaret yollarının açık denizlere geçmesinin de önemli bir rolü vardır (Faroqhi 1999: 200-208). Fakat, artan bu sefalete karşılık başta devlet erkânından başlamak üzere sefahat de artmış, israf ve lüks merakı herkesi sarmıştır. Bu asırda, Paris'te *Turquerie* diye Türk giyim kuşam tarzı moda olurken, Osmanlılarda da Batı taklit edilen prestij kültür hâline gelmiştir. Osmanlı'daki zihniyet değişiminde, Batılı ülkelerle artan ilişkilerin ve kurulan elçiliklerin özel bir önemi vardır. Elçiliklerde sekuler bir anlayışla kendisini yetiştirmeye başlayan Osmanlı aydınları, modernleşme eğilimini besleyen temel kaynak olmuştur. Paris'e 1720/21'de elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin sefaretnamesi, zihniyet dünyasındaki değişimi/çözülüşü göstermesi bakımından önemli bir dönüm noktasıdır. Bu eserde olduğu kadar, daha önce hiç bir eserde Batı kültür ve medeniyetine duyulan hayranlık ifade edilmemiştir. Yönetim kesiminde kendisini hissettirmeye başlayan modernite/batılılaşma eğilimi, öncelikle savunma alanında kendisini göstermiş; bu eğilim saray, ordu ve resmî kurumlardan başlayarak, başta mimari olmak üzere, musiki, tezyinat, giyim-kuşam ve hayat tarzını da etkilemeye başlamıştır. Bunlar içinde batılı öğelerin en hızlı uygulandığı sanat dalı mimari olmuştur. Mimariye göre batılı resim anlayışına geçiş biraz daha uzun sürmüştür (Ödekan 1999). Diğer sanat dallarına yansıyan batı etkisi bu asırda musikiye yansımamıştır.

* * *

Karlofça (1699)'dan itibaren belirgin bir şekilde kendisini hissettirmeye başlayan sosyal ve siyasî yapıdaki çözülüş, bilim, kültür ve sanat eserlerinde etkisini göstermeye başlamakla birlikte; eskinin bütün heybetiyle varlığını sürdürdüğü bir dönemde bunlar dağınık, birbirinden kopuk arayışlardan öteye geçememiştir. Çünkü devri peşinden sürükleyebilecek bir *fikir akımı* veya bir *ekol* bu asırda henüz ortada yoktur.

Edebiyatımızı, divan/klasik, halk veya anonim, âşık, tekke (dinî-tasavvufî) olmak üzere tasnif etmek bir gelenek hâline gelmekle birlikte; bu ayırım inceleme kolaylığı sağlamasının dışında fazla bir anlam ifade etmemektedir. Bilindiği gibi edebî eserler, sözlü ve yazılı kültür ortamlarında vücut bulmakta ve bunlar değişen sosyal şartlara bağlı olarak sürekli bir etkileşim içinde gelişimini sürdürmektedirler. Anonim ve âşık edebiyatı ile tekke edebiyatının bir kısmı, okumak yerine dinlemek amacıyla kaleme alınan sözlü kültür ortamına ait eserlerdir. Bunlar arasında da zamanla iyi bir eğitim gören, estetik edebiyat çizgisinde eserler veren temsilciler yetişmiştir.

Arap edebiyatında şekillenen sanat ve estetik anlayışı, bu edebiyatta IX-XI. asırlar arasında klasik dönemini yaşadıktan sonra, XIX. asra kadar devam edecek bir durgunluk sürecine girmiştir (Çetin 1991: 291). Bu sanat anlayışı, asıl gelişimini büyük ölçüde Türk soyundan gelen hükümdarların himayesi ve teşvikiyle Fars edebiyatında göstermiş; kuruluş devrinin tipik özelliklerini gösteren Horasan üslûbundan sonra, Irak üslûbuyla klasikleşme sürecine girmiştir. Türk edebiyatını derinden etkileyen önemli şairler yetiştiren Fars edebiyatında, Câmî (ö.1492) ile klasik dönem kapanmış ve bundan sonra, Hz. Ali ve 12 imam inancını anlatmaya dönük dinî-mezhebî bir yola girilmiştir (bk. Hümâî 1340). Anadolu sahasında gelişen Türk edebiyatı ise, üç asırlık bir kuruluş ve gelişme döneminden sonra, XVI. asırda Bakî (ö.1600) gibi şairlerin elinde Fars edebiyatında olmayan bir derinlik ve incelik kazanarak klasikleşme sürecini tamamlamıştır. Fars edebiyatı, XVI. asırda Herat şairleri arasında doğan ve XVII. asırda Safevîlerin ağır baskılardan bunalarak Hint-Türk imparatorluğu sarayına sığınmak zorunda kalan şairlerin elinde gelişen Hint üslûbuyla, daha bedîî, ince, zihnî ve girift bir özellik kazanmıştır. Fakat bu, yeni bir *akım* değil klasik estetiğin geleneksel konu, biçim, teşbih ve mecaz sisteminin kendi içinde yeni bir terkibe ulaşmasıdır. Bu dönemde, klasik estetiğin açık, anlaşılır anlatım sistemi (imge) işlene işlene çok yönlü karmaşık bir nitelik kazanmıştır. Bu üslup, Nef'î (ö.1635)'nin sanat hayatının ikinci yarısından itibaren Türk edebiyatında etkisini göstermeye başlamış ve XVII. asırda Nailî-i Kadîm (ö.1666), Neşatî (1674), Fehîm-i Kadîm (ö.1648), İsmetî (ö.1664) gibi önemli temsilcilerini yetiştirdikten sonra Nabî (ö.1712)'den itibaren aşırı zihnîliği ve külfeti sebebiyle eleştirilmeye başlanmış ve Sabit (ö.1712)'le birlikte mahallî duyarlılığın ön plana çıkmasıyla XVIII ve XIX. asırda asırda birkaç temsilci dışında eski önemini yitirmiştir.

Divan edebiyatı bu asırda klasik devrin *son dönemi*ni yaşar. Bu edebiyat, XVIII. asırda, önceki asırlarda oluşan zevk anlayışları doğrultusunda bir gelişme göstermekle birlikte, çok daha renkli, zengin, eklektik bir görünüm arz eder. Anlamdan ziyade sese önem veren, açık, tabii, zarif bir söyleyişe dayanan klasik üslup; klasik üslup içinde kalmakla birlikte ses yerine anlamı (fikri) ön plana çıkaran tebliğî (hikemî, didaktik) üslup; anlamın ön plana çıktığı, girift ve yeni mazmunlarla yüklü muğlak, tasannulu söyleyişe dayanan bedîî üslup (Sebk-i Hindî) ve konuşma diline ait deyişlerle yüklü, külfetsiz, açık bir söyleyişe yaslanan mahallî/folklorik üslup, bu dönemin belirgin çizgileri olur. Fakat, bu asırda şairler daha çok Hint üslûbuyla zirveye çıkan külfetli, sanatkârane söyleyişe tepki olarak nesir üslûbuna doğru açılan tasannudan uzak, açık, zarif ve külfetsiz bir söyleyişi tercih ederler. Nedîm'de zarif bir senteze ulaşan bu üslup, daha çok Sebk-i Hindî öncesi, yani Bakî (ö.1600), Şeyhülislâm Yahya (ö.1643) gibi şairlerin elinde ifadesini bulan, şairlerin kudema tarzı dediği klasik üsluptur. Bu, mevcut estetik anlayışı içinde bütün imkânları zorlayan bir edebiyatın yeniden geriye dönüşüdür. Fars edebiyatında da, 18 asrın başlarından 20. asra kadar Hint üslûbuna tepki olarak Sebk-i Irakî ve Sebk-i Horasanî şairleri örnek alınmaya başlanmıştır. Bu, bir geriye dönüş hareketi olması sebebiyle *Bazgeşt-i Edebî* olarak anılmıştır (bk. Mîr Sâdıkî 1376: 30-31; Şemîysâ 1378: 305-339). Bu dönemde yetişen Türk şairlerinin eserlerinde, bu şairlerin isimlerine rastlanmaması iki edebiyatın aynı saiklerle benzer bir yöne yöneldiklerini düşündürmektedir. Türk şairleri, bu asırda kendi klasiklerinin yanında Fars edebiyatından Örfî-yi Şirâzî (ö.1590), Sâib-i Tebrizî (ö.1669), Kelîm-i Kâşânî (ö.1650), Tâlib-i Âmûlî (ö. 1626) ve Şevket-i Buhârî (ö.1699) gibi Hint üslûbunun önemli temsilcilerini örnek almaya, kendilerini onlarla karşılaştırmaya devam etmişlerdir. XVI. asırdan itibaren ifade edilmeye başlanan Fars şairlerine üstünlük iddiası bu asırda daha yüksek tonla söylenmiş, bu küçümseyici eda ikinci sınıf şairlerde bile hâkim olmuştur. Fars etkisi, Arpaeminizade Samî (ö.1733) ve Hoca Neş'et (ö. 1807)'le birlikte yeniden canlanmış, klasik imge sisteminden Sebk-i Hindî'nin imge sistemine geçiş en yüksek ve yoğun bir şekilde asrın sonunda Şeyh Galib (ö.1799)'le gerçekleşmiştir.

Siyasi ve sosyal hayatta belirgin bir şekilde kendisini hissettirmeye başlayan zevâle karşılık, bu dönemde edebiyat hayatı önceki asrın devamı olarak *kemal* dönemini yaşamaya devam etmiş; eski şiir, önceki asırda *hikmet* ve *hünerle* ulaşmaya çalıştığı merhaleye, bu asırda günlük hayatı ve konuşma dilinin kendisine has lügatini şiire taşıyarak varmaya çalışmıştır.

Bu asır, şair kadrosu bakımından eski edebiyatın en zengin dönemidir. Bu sebeple XVIII. yüzyıl, kaynaklarda *şiir ve şair asrı* olarak kabul edilmiş; Sabit'ten itibaren *"her kaldırım taşının altından bir şair"*in çıkması sık sık eleştiri konusu edilmiştir. Bu tür şikayetlere önceki asırlarda da rastlanmakla birlikte; bu asırdaki artış büyük bir geleneğin tekrarlana takrarlana boş bir şablona dönüşmeye başla-

dığını göstermektedir. İstanbul kütüphanelerinde, XVIII. asra ait divanı olan şairlerin sayısı 168'dir (TYDK 1968: 901-934). Safayî (ö.1725), Salim (ö.1743), Belîğ (ö.1729), Ramiz (ö.1788), Silahdarzade Mehmed Emin (ö.?), Safvet (ö.?), Es'adzade (1796), Enderunlu Akif (ö.1796) tezkirelerine göre ise, bu asırda yetişen şairlerin sayısı 1322'dir (Çeltik 1998: 49-85). Bunlar, eski şiiri besleyen kaynakların bu asırda eski gücünden fazla bir şey kaybetmediğini göstermektedir.

Bu asırda Osmanlılar, birkaçı dışında, sanatkârları koruyan, onları teşvik eden şair, musikişinas, yenilik yanlısı padişahlar tarafından yönetilmiş; artan iç ve dış sarsıntılara karşılık başta saray olmak üzere diğer devlet adamları sanatkârları teşvik etmeye devam etmişlerdir. III. Ahmed (1703-1730) Necib ve Ahmed mahlasıyla, I. Mahmud (1730-1754) Sebkatî mahlasıyla, III. Mustafa (1757-1774) Cihangir mahlasıyla, III. Selim İlhamî mahlasıyla şiirler söylemiştir. III. Ahmed ve III. Selim (Elgin 1959) ise divan tertip etmişlerdir. I. Mahmud ve bilhassa III.Selim şairliklerinin yanında iyi birer bestekârdır. III. Ahmed ve III. Selim'in saltanat yılları sanatkârlar açısından en verimli dönemlerdir. Bu iki padişahın sanat ve kültür faaliyetlerine yakın ilgisi, asrın başında Nedîm (ö.1730), sonunda ise Şeyh Galib (ö.1799) gibi eski edebiyatın iki zirve ismini yetiştirmiştir. Padişahların yanında, Damat İbrahim Paşa ve Koca Ragıb Paşa gibi sadrazamların sanat ve kültür faaliyetlerine verdiği önem, sosyal ve siyasî hayattaki olumsuzluklara karşılık edebiyat hayatının canlılığını korumasında etkili olmuştur.

Klasik şiir, her kesimden temsilcisi olmakla birlikte, kendisi için uygun yaşama iklimini gelişmiş bir sosyal ve kültürel çevrede bulmuştur. Sözlü kültür ortamının, insanların düşünme ve yazma eylemine etkisi uzun süre devam etmiş, XVIII. asrın sonlarına kadar edebiyat metinlerinin çoğu yazılmış olsalar bile, dinleyici önünde okunmak üzere kaleme alınmıştır. Osmanlılarda da, yazılan şiirler ve eserler, öncelikle saray, konak, meyhane gibi çeşitli meclislerde okuyucuyla buluşmuştur. Bu asırda edebiyat ve sanat hayatının merkezi yine İstanbul'dur. Edirne, Bursa, Yenişehir, Mora, Edirne, Tokat, Erzurum, Antakya, Adana, Kerkük, Kırım gibi merkezlerde doğan devrin önde gelen isimleri, tahsil veya görevleri sebebiyle İstanbul'a gelerek, kendilerini burada gösterme fırsatı bulmuşlardır. Bu, siyasî ve sosyal hayattaki çözülmenin kendisini iyice hissettirdiği XVIII. asırda, İstanbul'un çekim merkezi olma özelliğinden bir şey yitirmediğini göstermektedir. İstanbul dışında da Diyarbakırlı Hamî ve Âgâh gibi bazı şairlerin etrafında küçük muhitler oluşmuştur.

Bu asır, klasik edebiyatın şiir ve şair bakımından en verimli çağı olmakla birlikte; bunlar arasında, *nâzım*lıktan şairliğe çıkabilenlerin sayısı ne yazık ki fazla değildir. Bu dönemin şair kadrosu bakımından dikkati çeken bir özelliği de, klasik edebiyatın en meşhur kadın şairi Fıtnat Hanım'ın (ö. 1789) bu asırda yetişmesidir.

Bu dönemin ilk akla gelen isimleri, tezkirecilerin el değmemiş düşünceler ve kendisine has hayallere sahip, yaratıcı şairler olarak vasıflandırdığı, kendisinden sonra birçok takipçi bulan *üslup sahibi şairler olan Nedîm* (ö.1730) ve *Şeyh Galib* (ö.1799)'tir.

Bu üslup sahibi şairlerin izinden gitmekle birlikte, üstat şairlerden aldıkları *mana*lardan yeni bir *mana* çıkarmaya kadir; tezkirecilerce yaratıcı şairler gibi makbul tutulan, yer yer üstatları seviyesinde orijinal şiirler yazan şairler ise şunlardır:

Kâmî (ö.1724), *Samî* (ö.1733-34), *Raşid* (ö.1735), *Seyyid Vehbî* (ö.1736), *Nahifî* (ö.1738?), *Münîf* (ö.1743), Edîb (ö. 1748), *Neylî* (ö.1748), *Koca Ragıp Paşa* (ö.1763), *Sünbülzade Vehbî* (ö.1809).

Bu grubu, şiir ve inşada mahareti olan, nazım ve nesri şairler arasında makbul tutulan ve devrinde şöhretin kapılarını aralamayı başarmış, çağdaşları arasında nadirü'l-akran olarak vasıflandırılan; doğuştan iyi şair olmakla birlikte sanatlarını yeterince geliştirme fırsatı bulamamış, eserleri gerekli titizlikten yoksun şairler takip etmektedir:

Dürrî (ö.1722), *Osmanzade Tâib* (ö.1724), *Nazîm Yahya* (ö.1727), *İsmail Belîğ* (ö.1729), *Vahîd* (ö.1732-33), *Atıf* (ö.1742), *Hatem* (ö.1754), *Mehmed Emin Belîğ (ö.1760-61)*, *Çelebizade Asım* (ö.1760), *Nevres-i Kadîm* (ö.1761-62), *Hazık* (ö.1763), *Naşid* (ö.1791), *Kânî* (ö.1792), *Hoca Neş'et* (ö. 1807), *Vak'anüvis Pertev* (ö.1807-08), *Esrar Dede* (ö.1796), *Enderunî Fazıl* (ö.1810), *Sürurî* (ö.1814).

Taklit ve *tekit* seviyesinde kalmakla birlikte, yer yer mana ve hayali güzel tazmin ve iktibas edebilen; nazire şairleri içinde, bazı şiirleri ve çeşitli özellikleriyle dikkati çekmeyi başarmış şairler ise şunlardır:

Hevayî (ö.1715), *İzzet Ali Paşa* (1734), *Enis Dede* (ö.1733), *Şeyhülislâm İshak* (ö.1734), *Sakıb Dede* (ö.1735), *Feyzî* (ö.1739), *Salim* (ö.1743), *Fennî* (ö. 1745), *Kırımlı Rahmî* (ö.1752), *Şeyhülislâm Es'ad* (ö.1753), *Ratib Ahmed Paşa* (ö.1762), *Haşmet* (ö.1768), *Fıtnat* (ö.1780), *Beylikçi İzzet* (ö.1809), *İlhamî (III.Selim)* (ö.1808).

Devri temsil özelliğine sahip bu şairlerin yanında, tezkirelerde övgüyle bahsedilen, vezinli kafiyeli söz söylemeye kadir, *heveskâran-ı nazm* (nazm heveskârları) veya *şair-i nâ-puhte-güftar* (ham sözlü şair) olarak nitelendirilen divan sahibi çok sayıda isim daha vardır.

Bu dönem edebiyatı, yukarıda belirtildiği gibi daha önceki asırlarda oluşan edebî zevkler doğrultusunda gelişmesini devam ettirmiştir. Mevcut estetik anlayışı içinde dilin imkânlarını sonuna kadar zorlayan üstat şairlerden sonra; Nedîm ve Şeyh Galib, üstün yetenekleriyle eski şiire derin bir nefes aldırmışlardır. Bunların dışındakilere ise eskilerin ve devrin üstat şairlerinnin izinden gitmek kalmış-

tır. Bu sebeple, bu asır daha çok bir *nazire* edebiyatı görünümü arz etmektedir. Bu asırda en çok tanzir edilen şairlerin başında, gazelde Nabî (ö.1712), kasidede ise Nef'î (ö.1635) gelmektedir. Asrın başında Nedîm'in, sonunda da Şeyh Galib'in yetişmesiyle, şairlerin ilgisi yukarıdaki üstatların yanında onlara da yönelmiştir. Bu durum, her aşırılıkta olduğu gibi tepkilere yol açmış, nazirenin basit bir taklit, hatta sirkat (hırsızlık) seviyesinde kalması bazı şairlerce eleştirilmiş; kudemanın *köhne* tarzı terk edilip yeniyi bulmanın gereği ifade edilmiştir. Divanlardaki *nev-zemin, nev-âyin* başlıklı şiirler, şairlerdeki değişim arzusunu göstermesi bakımından son derece önemlidir. Kuruluş dönemi şairlerinin yenilik adına medet umdukları cinaslı ve cinas-ı mükerrerli kafiyelerle örülü gazeller, bu asırda yeniden yaygınlaşmaya başlamıştır (Horata 1998:65-76). Cinaslı söyleyişi, sanatının aslî gayesi hâline getiren Halepli Edîb ise, gazellerinin tamamına yakınını, rubaî ve kıt'alarının ise büyük çoğunluğu cinaslı kafiyelerle yazarak, kendisine yeni bir yol bulmaya çalışmıştır (Mum 2003:51-70). Buna karşılık, eskinin küçük istisnalar dışında hayat tarzı ve edebiyat anlayışıyla bütün heybetiyle devam etmesi, şairleri *kudema* tarzından kurtaramamış, onlardaki yenilikler de yeni bir mazmun, alışılmadık bir kafiye ve redifte öteye geçememiştir. Şairlerin yeni olandan anladıkları da açık değildir.

Şairlerdeki bu yenilik arzusu, gerek şekil, gerekse içerik bakımından klasik estetiğin katı kurallarında çözülmelere yol açmıştır. Eski şiirin kadim konuları, aşk, tasavvuf, rintlik ve tabiat, önceki asırdan itibaren artmaya başlayan mahallî konular bu asırda da devam etmekle birlikte; şairlerin yüzü iç ve dış gerçekliğe daha fazla dönmüş, sosyal hayat ve zihniyet dünyasındaki değişimin iz düşümleri az da olsa edebiyatta görülmeye başlamıştır. Bu dönemde tasavvufî aşk birkaç temsilci dışında pek görülmemiştir. Kadim, her dem taze konu olan aşk, geleneksel soyut kalıplarından çıkıp Nedîm, Enderunî Fazıl gibi şairlerin elinde daha gerçekçi, yer yer müstehcen ve bayağılık boyutlarında ifade edilmeye başlanmıştır. Fakat, şairlerin bu tavırları tepkilere yol açmış, Nedîm ahlâk bozuculukla suçlanırken; Fazıl'ın *Zenan-name*'si Tanzimat döneminde bile müstehcen bulunarak toplatılmıştır.

Yerli konular, gerek mesnevilerde, gerekse kaside nesiblerinde başarıyla sahnelenmiş, yer yer modern hikâyeleri andıran örnekler ortaya konulmuştur (Kortantamer 1993:391-412; Horata 1997: 593-599, 423-433). Bunların yanında, yeni, orijinal benzetmeler, alışılmadık mazmunlar divanlardaki çizgi dışı söyleyişlerin sayısını ciddî bir şekilde artırmıştır. Şairler, mavi gözlü ve sarışın güzellere, kâfir dilberlerine olan meylini ifade edip esmerden şikayet etmeye başlamışlar, sevgilinin her şeyine razı olan âşıkların yerini cefalı sevgili istemeyen âşıklar almaya başlamıştır. Bunun dışında divanlarda, belâgat, sarf, nahiv ve usûl ilmine ait terimlerle örülü kasideler ve musiki terimleriyle dolu şiirlere yer verilmiştir.

Bunlar, eski şiirin söz dağarcığındaki ve zevk anlayışındaki çözülüşün önemli ölçülere ulaştığını; klasik estetiğin katı kalıpları içinde eskinin devamı olmayan farklı bir durumun ortaya çıkmaya başladığını göstermektedir. Bu, geleneğin içinde ferdin doğuşunu, yani klasik şairlerin kendisini *ben* olarak ortaya koymaya başladıklarını işaret etmektedir.

Bu tür yenilik arayışlarına karşılık, bu asır edebiyatının genellikle taklit seviyesinde kalması, buna karşılık ortalığın şair geçinen insanlarla dolması bazı şairleri edebiyat dünyasının hakemliğine soyundurmuştur. Osmanzade Taib, resmî fermanla reis-i şairan ilan edilmesinden sonra Sultan Ahmed için kaleme aldığı kasidesinde; çağdaşı şairleri değerlendirmiş, *şairle müteşair* (şair geçinen)i ayırmaya çalışmıştır. Daha sonra da bu görevi yerine getirmek üzere Seyyid Vehbî'yi vekil bırakmıştır. Vehbî de 170 beyitlik uzun vekâletnamesinde, Sultan III. Ahmed devri şairlerinin şiir ve inşalarını değerlendirmiş, o da kendisinden sonra Nedîm'i görevlendirmiş, onun da son hükmü vermek için Selim Efendi (ö.1725)'yi vekil bırakmasını tavsiye etmiştir. Fakat Nedîm'in zamansız ölümü bu görevini yerine getirmesini engellemiştir. Selim ise edebiyat dünyasında fazla bir varlık gösterememiştir. Asrın sonunda *sultanu'ş-şuara* seçilen Sünbülzade Vehbî (ö.1809) ise, *sühan* redifli kasidesinde çağdaşı şairleri isim vermeden istihza yoluyla hicvetmiştir.

Bu asırdaki yozlaşmayı gösteren bir örnek de müşterek gazel sayısındaki artıştır. Nabî'de bir örnekle sınırlı kalan bu yöneliş, bu asır şairleri bilhassa bir muhit etrafında toplananlar arasında oldukça rağbet görmüştür. Beylikçi İzzet gibi bazı sanatkârlarda şairlerin sayısı dörde kadar çıkarılmıştır.

Bu asırda, heceyle yazılan bazı şarkı ve koşmaların yanında klasik nazım şekilleri kullanılmaya devam etmiştir. Fakat eski nazım şekilleri içinde alışılmadık, yeni konular daha fazla görülmeye başlamıştır. Nazîm, Fıtnat, Sünbülzade Vehbî, Enderunî Fazıl gibi şairler, bazı müstezatlarında gazelin yerine kıt'ayı tercih etmişlerdir. Bunun dışında, Nazîm müstezat şeklinde na't, Hevayî ise hezl yazmıştır. Kaside, tarih, mesnevi, musammat ve gazeller arasında içeriğiyle dikkati çeken orijinal şiirlere rastlanmaktadır. Bu dönemde, önceki asra göre kaside ve mesnevi sahasında ciddî bir azalma görülmektedir. Buna karşılık, gazeller ve tarihler ile şarkı, tahmis, murabba, muhammes gibi musammatların sayısında artış olmuştur.

Bu olumsuzluklara karşılık, kaside sahasında başta Nedîm (Macid 1997) ve Galib (Okçu 1993) olmak üzere önemli isimler yetişmiştir. Bu şairler asıl kudretlerini gazellerinde göstermekle birlikte, kaside şeklinde de ilk akla gelen isimlerdir. Nedîm ve Galib'ten sonra, kaside sahasının ilk akla gelen ismi Münîf (Küçük 1999)'tir. Nef'î ve Fars edebiyatından Saib, Şevket ve Örfî gibi şairlerin etkisinde kalan şair, orijinal hayaller ve güçlü bir söyleyişle yüklü kasideler kaleme almıştır. Münîf'in dışında Seyyid Vehbî ve Sünbülzade Vehbî anılması gereken önemli kaside şairleridir. Edirneli Kâmî, Samî, Neylî, Kânî, Yahya Nazîm, Sakıb Mustafa,

Nevres, Haşmet, Naşid ve Enderunî Fazıl kasideleriyle de dikkati çeken şairlerdir. Fazıl, kötü talihinden şikayetleri ve günlük konuşma diline açılan üslûbu; Sakıb, Kânî ve Yahya Nazîm na'tları; Münîf, Kânî ve Sakıb ise kasidelerinin uzunluğuyla dikkati çekmişlerdir. Diğer şairlerde ise, kasidelerin beyit sayısında önceki asra göre bir kısalma göze çarpmaktadır.

Sebk-i Hindî ile birlikte, sanatın hüner göstermeye dönüşmesi tarih, muamma ve lügaz türünde artışa sebep olmuştur. Tarihler genellikle kıt'a-i kebire şeklinde yazılmıştır. Nabî'nin 150'nin üzerinde kıt'aya yer vermesi takipçilerini de kıt'a yazmaya yöneltmiştir. Dürrî ve Sürurî, tarih türünün bu asırdaki en önemli isimleridir. Seyyid Vehbî, Kâmî, Kırımlı Rahmî, Nedîm, Şâkir, Raşid, Enderunî Fazıl divanında çok sayıda tarihe yer veren şairlerdir. Dürrî'nin divanının önemli bir kısmı tarihlerle doludur. Bu asrın ve klasik edebiyatın tarih düşürmedeki üstadı ise Sürurî'dir. Tarih yazmayı sanatının aslî gayesi hâline getiren şairin divanı her kesimden insan için yazılmış tarihlerle doludur. Tarihler, klişeleşmiş ifadelerin yanında devrin sosyal hayatıyla ilgili realist tasvirleriyle dikkati çeken şiirlerdir. Sosyal konulu tarihlerin yanında, Kâmî'nin eşi ve babasının ardından, İzzet Ali Paşa'nın da kızının ardından yazdığı lirik tarihlere de rastlanmaktadır.

Gazel bu asırda da en çok rağbet gören nazım şekli olmuştur. Başta Nedîm olmak üzere, Şeyh Galib, Raşid, Nahifî, Kâmî, Vahîd Mahtumî, Samî, Neylî, Çelebizade Asım, İzzet Ali Paşa (Aypay 1998), Mehmed Emin Belîğ, Hazık, Fıtnat, Sünbülzade Vehbî, Haşmet (Arslan ve Aksoyak 1994), Naşid, Esrar Dede (Horata 1998), Pertev gazelleriyle tanınan şairlerdir. Nedîm, Lâle Devri'nin coşkusunu, duygularını bütün içtenliğiyle dile getirdiği gazelleriyle kendisine has yeni bir vadi açan, eski şiirimizin en büyük gazel şairlerinden biridir. Sebk-i Hindî'nin en önemli temsilcisi olan Galib, asıl kudretini mesnevisinde göstermekle birlikte gazel tarzının da güçlü şairleri arasında yer almıştır. Divanında, basit bir Türkçeyle kaleme alınmış bir gazeli de vardır. Pertev 500 civarındaki gazeliyle asrın en çok gazel söyleyen şairidir. Bu asırda, geleneksel rindane, âşıkane ve dinî-tasavvufî neşveyle alınan gazellerin yanında, Hevayî ile birlikte hiciv ve hezl türünde yazılan gazeller de artmaya başlamıştır. Gazellerin beyit sayısı genellikle 5 beyit civarına düşmekle birlikte, Şeyh Galib ve Sakıb Dede gibi şairlerde artmıştır.

Musammatlar, şarkının gördüğü rağbet sebebiyle bu asırda divanlar içinde ön plana çıkmıştır. İlk örneğini, Ubeydî (ö.1573) ve Nailî'de (ö.1666) gördüğümüz şarkı yazma 18. asırda daha da yaygınlaşmış, Nazîm, Nedîm, Vahîd, Galib, E. Fazıl gibi şairler çok sayıda şarkı yazmışlardır. Edebiyatımızda, kendisine has özellikleri olan bir nazım şekli olmaktan ziyade, bestelenen veya bestelenmek amacıyla yazılan şiirlerin adı olan şarkı genellikle murabba şeklinde yazılmıştır (Cengiz 1986: 314- 335). Nedîm, devrin eğlence hayatının coşkusundan, III. Ahmed'in tıraş olmasına kadar her konuda yazdığı şarkılarıyla türün klasik konularını genişletmiştir. Vahîd, yazdığı 101 şarkıyla (bestelenen 2 gazeliyle bu sayı

103'e çıkmaktadır), sonraki asırda yaşayan ve kendisi gibi Enderunlu olan Vâsıf'tan sonra (ö. 1824-25) edebiyatımızın en çok şarkı söyleyen şairi olmuştur.

Pertev (ö. 1807-8), gazellerinin yanında musammatlarının çokluğuyla da tanınan bir şairdir. Divan'ında terbiden taşire kadar 72 musammat vardır. Bunlar arasında yer alan Nev-ayin başlıklı muaşşeri, Galib ve Nedîm'le karşılıklı konuşma tarzında yazılan orijinal bir şiirdir. Mehmed Emin Belîğ'in müseddes şeklinde kaleme aldığı *Hammam-name, Terzi-name, Berber-name, Kefşger-name*'si folklorik özellikleriyle dikkati çeken türünün orijinal örneklerindendir. Nevres (Akkaya 1996)'in, sürgün yıllarındaki vatan özlemini dile getirdiği terkibi, musammatlar arasında lirik ve realist özelliğiyle dikkati çekmektedir. Rubaîde Nahifî asrın en önemli ismidir. O, Haletî'den sonra edebiyatımızda en çok rubaî söyleyen şairdir. Esrar Dede ve Galib de divanlarında çok sayıda rubaîye yer vermiştir. Neylî ise, fazla rubaî söylememekle birlikte Hayyam'la boy ölçüşebileceğini iddia etmiştir.

Bu asır önceki yüzyıllara göre mesneviler bakımından oldukça fakirdir. Çift kahramanlı aşk ve macera konulu mesneviler itibardan düşmüş, dinî-tasavvufî mesnevilerde önceki döneme göre büyük bir azalma olmuştur. Buna karşılık, realist, orijinal mesnevilerin sayısı ise önceki döneme göre artmıştır. Mesnevi sahasının ilk akla gelen ismi *Hüsn ü Aşk* şaheseri ile Şeyh Galib'tir. Refî-i midî (ö.1815?)'nin *Cân u Cânan* (Üstüner 2003) mesnevisi Galib'in kötü bir taklididir. İsmail Belîğ, Sünbülzade Vehbî, Nahifî ve Enderunî Fazıl, asrın diğer önemli mesnevicileridir. *Şevk-engîz* (Sünbülzade Vehbî), *Hûban-nâme, Zenan-nâme* ve *Defter-i Aşk* (Enderunî Fazıl), *Sergüzeşt-nâme-i Fakîr Be-Azimet-i Tokat, Bursa Şehr-engizi* (İsmail Belîğ), *Lâlezar ve Yenice Şehrengizi* (Vahîd) devrin realist-yerli mesnevilerin başarılı örneklerindendir. Atayî izinde yazdığı realist mesnevileriyle Feyzî (Arslan 1999b), *Sahil-name* (Tansel 1976; Öztoprak 2004: 134-139) adlı orijinal mesnevisiyle Fennî de bu türde anılması gereken diğer isimlerdir. Fennî'den başka bu asırda, İzzet (ö.1797-98) ve Derviş Hilmî tarafından da sahilname yazılmıştır. İzzet'in Eseri Kaside şeklindedir (Baysun 1950; Öztoprak 2004 : 140-145). Ayrıca yazarı bilinmeyen *Dâstan-ı Medhiye-i İstanbul* adlı 43 beyitlik küçük bir sahilname vardır. Sünbülzade Vehbî'nin oğlu Lütfullah'a öğütlerinden oluşan *Lutfiyye* (Beyzadeoğlu 1996)'si, Nabî'nin *Hayriyye*'si örnek alınarak yazılan didaktik bir nasihatnamedir. Nahifî'nin devrinde oldukça rağbet gören manzum *Mesnevî* tercümesinin yanında, diğer şairlerce de küçük hacimli nasihatnameler (Kaplan 2002: 766-799) dinî-ahlâkî mesneviler kaleme alınmıştır. Bunlar *Miraciye* (Nayî Osman Dede), Bi'set-name (Şeyhülislâm İshak)'dir. Bekayî'nin 6600 beyitlik dinî-destanî halk hikâyesi olan *Battalnâme* (Paçacıoğlu 1993)'si, Hasîb'in *Silkü'l-Leâl-i Âl-i Osmanî* adlı 18.000 beyitlik mesnevisi, Osmanlı devletinin kuruluşundan Fatih döneminin sonuna kadarki olayları, sultanlara göre devirlere ayırarak anlatan manzum bir tarihtir. Her dönemde, sultanların ve tari-

hi olayların yanında, şehzadeler, vezirler, meşâyih ve şairlerden de bahsedilir. Şair, manzum bir tezkire özelliği gösteren bu kısımda, büyük ölçüde *Künhü'l-Ahbâr*'a bağlı kalır (Coşkun 2002). *Şehname*'si, hacminin büyüklüğüyle dikkati çeken mesnevilerdir. Aşk ve macera konulu mesneviler rağbetten düşmekle birlikte, *Edhem ü Hümâ* (Na'tî) (Yılmaz 2001), *Leyla vü Mecnûn* (Örfî Mehmed Paşa), *Yusuf u Züleyha* (Köprülüzade Es'ad Paşa, Ahmed-i Mürşid, Molla Hasan) gibi türünün önemsiz birkaç örneğine rastlanmaktadır. Divanların sonunda yer alan küçük mesnevilerde ise, Neylî'nin mesnevi şeklinde manzum mektubu ve Hıristiyan kızın Müslüman gence aşkını anlattığı mesnevileri gibi orijinal örneklere rastlanmaktadır.

Asrın önemli özelliklerinden biri de, yükseliş dönemlerinde sosyal aksaklıklara fazla yüzünü çevirmeyen şairlerin, sosyal ve siyasî hayatta görülmeye başlayan çözülmenin insanlarda yol açtığı çöküntü psikolojisinin etkisiyle olsa gerek, bu asırda sosyal tenkit ve hicve daha fazla ağırlık vermesidir. Hayatın daha çok olumsuz yüzüne dikkatini yönelten şairler, gördükleri aksaklıkları bazı tiplerin şahsında ağır bir şekilde hicvetmişlerdir. Bu tür şiirler, içerik itibariyle olduğu kadar üslûbuyla da klasik estetikten ciddi bir sapmayı göstermektedirler. Fakat bu tür şiirler, klasik edebiyatta faydasız hatta zararlı çabalar olarak görülmüş, bazı şairler tövbe ederek hiciv yazmayı terk etmişlerdir. Hiciv ve hezlin XVIII. asırda oldukça yaygınlaşmasında, Hevayî mahlâslı Kuburîzade Abdurrahman'ın önemli bir rolü olmuştur. Kânî'nin, hezl yazmaktaki asıl amacının Hevayî-i Kadîm ile buluşmak olduğunu söylemesi, kendisinden sonra bu mahlâsla şiir söyleyen Tırsî, Sürurî, Pertev, Ref'î-i Kalayî (ö.1821) gibi şairlerin yetişmesi, onun bu dönem şairleri üzerindeki etkisini göstermektedir. Fakat Hevayî'nin etkisi bu asır hicivlerinde seviyeyi düşürmüştür. Çünkü, Hevayî'nin kendi ifadesine göre hezlleri lâtife amacıyla söylenmiş *maskaralık* (herze-gûluk)lardan başka bir şey değildir. Osmanzade Taib, Haşmet, Kânî, Sürurî hiciv ve hezl türünde örnekler veren diğer şairlerdir. Taib, daha çok sosyal tenkitleriyle tanınmıştır. Kânî'nin, *Letaif* ve musammatlarında hiciv türünün şaheser örneklerine rastlanmaktadır. Fakat çoğu zarafetten ve zekâ ürünü olmaktan uzak argo ve müstehcen söyleyişlerdir.

Bu asırda, zihniyet dünyasında ve sosyal hayatta kendisini hissettirmeye başlayan değişim klasik estetikte de ciddî bir kırılmaya yol açmış, daha canlı ve konuşma diline daha yakın bir üslup şairlerce büyük bir rağbet görmüştür. Fakat bunlar, klasik mimariye canlılık ve hareket kazandıran Barok figürleri gibi, klasik üslup içinde birbirinden kopuk küçük parantezler olmaktan öteye geçememiş; klasik estetiğin hayata daha çok hikmet ve hüzün ufkundan bakan, insanın ruh dünyasının derinliklerine hitap eden geniş soluklu, cansız, mutantan söyleyişi asrın hâkim çizgisi olmaya devam etmiştir. Bu asırda, bir taraftan Sebk-i Hindî'nin çetrefil üslûbu devam ederken, bir taraftan da mahallî ve günlük konuşma diline açılmanın önem kazanması, şairlerin daha çok tasannudan uzak külfetsiz

bir söyleyişi tercih etmesi, hiciv ve hezl türünün yaygınlaşmasına paralel olarak Türkçe kelime ve deyimlerin artması, dilde önceki asırlara göre bir sadeleşmeye yol açmış, şiire daha yerli bir kimlik kazandırmıştır. Günlük konuşma diliyle yazma bazı şairlerde bilinçli bir çabaya dönüşmüş, bilhassa Türkçe kelimelerden kafiye ve redif kullanma konusunda özel bir çaba sarf edilmiştir. Şeyh Galib, bu yönelişin etkisiyle Türkî-i basîtle bir gazel ve heceyle şarkı, Nedîm ise heceyle iki koşma yazmıştır. Vahîd ise, yazdığı 30'un üzerindeki heceyle yazdığı şiirleriyle bunlar arasında farklı bir konuma sahip olmuştur. Bu asırda âşık edebiyatı mensuplarının aruzla şiir yazmaya başlamaları, şiirlerini klasik estetiğin teşbih ve mecaz sistemine daha fazla açmaları, tekke ve âşık edebiyatıyla klasik edebiyat arasında önceki asırlarda açılan farkın kapanmasına, aynı kültürün ürünü bu edebiyat anlayışlarının birbirlerine daha da yakınlaşmasına sebep olmuştur (bk. Kurnaz 1990: 45-74). Bu asırda oldukça rağbet gören şarkı, aydın kesimle geniş halk yığınlarını buluşturan bir tür olmuştur.

Şeyh Galib, gazelin *nüsha-i kamus* olmadığını söyleyerek Sebk-i Hindî'nin külfetli söyleyişini eleştiren Nabî'yi, *Hayr-âbâd*'ındaki Farsçayı andıran ve Türkçe içinde bir sıklet oluşturan beyitleri sebebiyle eleştirmiştir. Bunlar, Sebk-i Hindî ile birlikte daha da ağırlaşan dile, Nabî'den itibaren başlayan tepkinin bu asırda daha da arttığını göstermektedir. Fakat bu konudaki zorlamalar, zevksiz, incelikten yoksun örneklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Önceki asırda olduğu gibi, bu asırda da Nedîm, Şeyh Galib ve Edirneli Kâmî gibi şairler tarafından Çağatay Türkçesiyle şiir yazma geleneği devam ettirilmiştir.

Sabit'te bir tutku hâline gelen halk zevkinin dili ve hayat tarzıyla şiire taşınması, bu asrın birçok temsilcisinin aslî gayelerinden biri olmuştur. Bu tarz Nedîm'de güçlü ve zarif bir senteze ulaşmıştır. Bir taraftan önceki asra ait olan, bir taraftan da XVIII. asrı müjdeleyen Sabit, günlük konuşma dilini, yer yer müstehcen ve argo boyutlara ulaşmakla birlikte, görülmedik bir şekilde şiire sokarak bu asır şairleri üzerinde yönlendirici bir güç olmuştur. Nedîm'den sonra ise bu tarz incelik ve zarafetten yoksunlaşmış, yer yer bayağılık seviyesine düşürülmüştür. Nedîm'in asıl takipçisi İzzet Ali Paşa'dır. Vahîd, Neylî, İsmail Belîğ, Çelebizade Asım ve Seyyid Vehbî, az da olsa Nedîm tarzında şiirler söylemişlerdir. Sünbülzade Vehbî ve Neylî ise Nabî ve Nedîm arasında gidip gelen şairlerdir. Bunların yanında mahallîleşmeyi daha çok Sabit çizgisinde devam ettiren Taib (Yatman 1989), Hevayî, Kânî, Sürurî, M. Emin Belîğ ve Enderunî Fazıl'da da folklorik üslup önemli bir yer tutmaktadır. Enderunî Fazıl, günlük hayatı, dış dünyayı incelik ve zarafetten yoksun sathî bir üslupla eserlerine aksettirmesiyle tanınmış, asıl kudretini mesnevilerinde göstermiştir.

Folklorik üslûbun yüzeyselliğine ve Sebk-i Hindî'nin aşırı zihnîliğine tepki gösteren şairler, başta da belirtildiği gibi Bakî ve Şeyhülislâm Yahya'da ifadesini bulan klasik estetiğe *dönmeyi* yeğlemişlerdir. Anlamın yanında daha ziyade sese

önem veren, tasannudan uzak, nükteli, açık ve zarif söyleyiş bu asır şairlerinde büyük bir rağbet görmüştür. Bu tarz söyleyişin örneklerine gerek Nedîm takipçilerinde, gerekse Nabî takipçilerinde rastlanmaktadır. Şeyh Galib'in *Divanı* da genellikle klasik estetik çizgisinde yazılan şiirlerle doludur. Sebk-i Hindî ise bütün özellikleriyle *Hüsn ü Aşk*'ta kendisini göstermiştir. Şeyhülislâm Yahya ve Neşatî'yi üstat kabul eden Nazîm Yahya, Enîs ve Esrar Dede, Nahifî gibi Mevlevî şairler, Nevres-i Kadîm, Kırımlı Rahmî, Pertev, Beylikçi İzzet, klasik estetik çizgisinde kalmayı yeğleyen şairlerdir.

Dönemin en çok takipçi bulan şairlerinin başında Nabî'nin gelmesi sebebiyle; bu asırda klasik üsluptan duygu ve sesin yerine fikri ve manayı öne çıkarması bakımından ayrılan tebliğî üslup (hikemî/didaktik), en verimli çağını yaşamıştır. Fakat Koca Ragıb Paşa dışındaki diğer şairler Nabî'nin güçlü, akıcı üslûbuna erişememişler, kendilerini kuruluğa düşmekten kurtaramamışlardır. Hikemî şiirin rağbet görmesinde, Nabî'nin etkisinin yanında sosyal ve siyasî hayattaki aksaklık ve huzursuzlukların had safhaya çıkmasının da önemli bir etkisi vardır. Hikmetli söyleyişin en önemli isimleri, Raşid, Seyyid Vehbî ve Koca Ragıp Paşa'dır. Dürrî, Atıf, Kâmî, Fıtnat, Hazık, Şeyhülislâm Es'ad, Naşid asrın diğer Nabî takipçileridir. Sünbülzade Vehbî ve Neylî ise hikemî şiirlerinin yanında Nedîm vadisinde de şiirler söyleyen şairlerdir.

Gerek klasik, gerekse folklorik üsluptaki sathîlik, zaman zaman tepkilere yol açmış, bazı şairler Sebk-i Hindî'nin sanatlı, külfetli üslûbuna yönelmişlerdir. Hint üslûbu veya şairlerin ifadesiyle *Acem tarzı*, asrın bütün şairleri üzerinde etkisini göstermekle birlikte, Samî ve Şeyh Galib dışında önemli bir temsilci yetiştirememiştir. Galib, kendisinin de belirttiği gibi Şevket'te en güzel ifadesini bulan bu söyleyişi, Türk edebiyatında en yüksek düzeyde kullanan bir şairdir. Asırlarca işlene işlene bütün imkânları yoklanan bir dilin mevcut estetik anlayışı içinde bunun ötesinde ulaşabileceği bir merhale kalmamıştır.

Nazım gibi nesir de bu asırda verimli bir dönem geçirmiştir. Biyografi, tarih ve bilhassa sefaretname türünde önemli eserler verilmiştir. Önceki asrın ağır, bedîî söyleyişi rağbetten düşmeye; nazımda olduğu gibi mahallî/folklorik üslup yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde, nesir vadisinin önemli isimleri, münşeat ve hezl türünde Kânî; tezkire türünde Safayî ve Sâlim, tarih türünde Naima (ö.1716), biyografik eserlerde Belîğ (ö.1729), sefaretname türünde Yirmisekiz Mehmed Çelebi (ö.1732)'dir.

Asrın tanınmış şairlerinden olan Kânî ve Dürrî, nesri nazmına galip gelen, asıl şöhretlerini mensur eserlerine borçlu olan şahsiyetlerdendir. Bilhassa Kânî, inşada mahallî/folklorik deyişlerle yüklü üslûbuyla yeni bir vadi açmıştır. Hayata mizah gözüyle bakan, müşahede yeteneği yüksek bir şair olan Kanî, bu özelliklerini daha çok *Münşeât*'ında ve manzum ve mensur hezl ve hicivlerini içeren

Letâif'inde göstermiştir. *Münşeat*'ında yer alan "Tekir binti Pamuk" imzasıyla bir kedi ağzından yazdığı *Hırre-name*'si çok beğenilmiştir. *Letâif*'i ise, genellikle Yeğen Mehmed Paşa'nın hizmetinde görevli Dadî ve Badî adlı iki askerin ağzından yazılan manzum ve mensur lâtifelerden meydana gelmiştir. Kânî, hiciv ve lâtifelerinde argo ve müstehcen ifadelerle dolu bir üslup kullanmıştır. Yer yer küfür derecesine varan ve folklorik deyişlerle yüklü bu üslup, sanat açısından bir değer taşımamakla birlikte; onun geniş birikimini, gezip gördüğü yerlerin özelliklerini, günlük konuşma dilini aksettirmesi bakımından önemlidir. Bu asırda, nispeten sade bir dille yazılan münşeatlar artmıştır. Asrın münşeat sahibi diğer isimleri Osmanzade Taib, Raşid, Çelebizade Asım, Razî, Nahifî, Koca Ragıp Paşa, Nevres-i Kadîm, Âtıf, Kânî ve Beylikçi İzzet Bey'dir.

Dürrî ise, asıl şöhretini tarihlerinin yanında ömrünün sonlarına doğru kaleme aldığı, İran olaylarının iç yüzünü ve yolculuğu sırasındaki gözlemlerini içeren *Sefâret-nâme* (İstanbul 1820, Paris 1810)'siyle kazanmıştır. Bu eser Lâtince ve Fransızcaya da çevrilmiştir. Bu asırda, batıyı daha yakından tanımak amacıyla ilk elçiler gönderilmeye başlanmış ve bunların yazdığı tahrir/raporlardan edebi değeri olanlar *sefaretname* adıyla anılmıştır. Bu türün ilk örneğine XVII. asırda rastlanmıştır. XVIII. asır sefaretnameleri arasında türünün en güzel örneği, Yirmisekiz Mehmed Çelebi (ö.1732)'nin *Sefâret-nâme-i Fransa* adlı eseridir. Bu eser modernite sürecinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bunların dışında, Ahmed Resmî (ö.1783)'nin *Viyana Sefâret-nâmesi, Berlin/Prusya Sefâret-nâmesi* ve Vasıf Ahmed Efendi (ö.1806)'nin *İspanya Sefâret-nâmesi* ve Rahmî (ö.1751)'nin, *İran Sefâret-nâme*'si, anılması gereken sefaretnamelerdendir.

Seyyid Vehbî'nin, Sultan Ahmed'in kızlarının düğün törenleriyle şehzadesinin sünnet düğünlerini anlatan Sûr-nâme'si, canlı tasvirleri, sanatkârane üslûbuyla dikkati çeker. Haşmet de, Sultan Mustafa'nın kızı Hibetullah Sultan için bir *Sûr-nâme* yazmıştır. Vehbî, Gıyaseddin Nakkaş'tan *Hıtay Seyahat-nâmesi*'ni *Acâibü'-Letâif* adıyla Türkçeye çevirmiştir. Giritli Aziz Efendi (ö.1798)'nin *Muhayyelat* adlı tercümesi, modern anlamdaki hikâyelerden izler taşımasıyla dikkati çekmektedir. Eser Arapçadan tercüme olmakla birlikte, yazar birçok ilaveler yapmıştır.

Tezkirecilik bu asırda önceki asra göre önemli bir gelişme göstermiştir. Bunlar arasında, Mustafa Safayî (ö.1725) ve Sâlim (ö.1743)'in tezkireleri (İnce 1997), bedîî/sanatkârane üslûbuna karşılık, şairler hakkındaki ayrıntılı değerlendirmeleriyle devrin önemli kaynakları arasında yer almaktadır. Salim, Safayî'yi küttâb sınıfından şairlere çokça yer verdiği için eleştirmiş, kendisi daha çok ilmiye mesleğinden olanlara ağırlık vermiştir. Mustafa Safvet'in tezkiresi ise Safayî'nin bir özeti mahiyetindedir. Mucib (ö.1727)'in eseri ise önemli bir tezkire değildir. Râmiz (ö.1784-86)'in, Sâlim'e zeyl olarak yazdığı *Âdâb-ı Zurefâ* (Erdem 1995)'sı, eksik ve müsvedde hâlinde kalmakla birlikte devrin önemli kaynaklarındandır. Enderunlu Akif'in *Mir'ât-ı Şi'r*'i ise, Enderun'da yetişen 24 şair hakkında kısa bil-

şiler vermektedir. Bursalı Belîğ (ö.1729-30)'in, Faizî'ye zeyl olarak yazdığı, *Nuhbetü'l-Âsar Li-Zeyl-i Zübdeti'l-Eş'ar* (Abdülkadiroğlu 1999)'ı ve *Silahdarzade Tezkiresi*, antoloji türündeki tezkirelerdendir. Esrar Dede'nin *Tezkire-i Şu'ara-yı Mevleviyye* (Genç 2000)'si ise, Mevlevî şairlerle ilgili önemli bir kaynaktır ve ilk zümre tezkiresi olmasıyla dikkati çekmektedir.

Tezkirelerin dışında devrin tanınmış âlim, şeyh ve şairlerinden bahseden biyografik eserlerden en önemlileri, Atayî'ye zeyl olarak yazılan Uşşakîzade Hasib (ö.1723)'in *Zeyl-i Hadâikü'l-Hadâik fi-Tekmileti'ş-Şakâik*'ı ve Şeyhî'nin *Vekâyiü'l-Fuzalâ* (Özcan 1989a,b)'sıdır. Osmanzade Taib'in, *Hadîkatü'l-Vüzerâ* ve *Hadîkatü'l-Müluk* adlı eseri, dönemine kadar görev yapan vezirler ve padişahların hayatlarını içermektedir. İsmail Beliğ, tezkiresinin yanında Bursa'da yetişen meşhurlardan bahsettiği *Güldeste-i Riyâz-ı İrfan*'ı ve *Vefâyât-ı Dânişveran-ı Nâdiran* adlı vefayâtnamesi ile tanınmıştır. Sakıb Mustafa Dede (ö.1735)'nin *Sefîne-i Nefîse fi-Menâkıbi'-l-Mevleviyye*'si ise, Mevlevî büyüklerinin biyografilerinden bahseden 3 ciltlik önemli bir kaynaktır. Bunların dışında, devrin reisülküttap, şeyhülislam, bilim adamları, hattatları hakkında bilgi veren biyografik eserler de kaleme alınmıştır.

Devrin önemli vak'anüvisleri Raşid, Çelebizade Asım, Samî, Şakir, Subhî ve Süleyman İzzî'dir. Bunlardan sonra Şefik, Abdurrahman Paşa, Rahmî, Hakîm, Nurî, Vasıf vs. gibi resmi tarihçiler bu görevde bulunmuşlardır. Asrın başında vefat eden Naima (ö.1716)'nın tarihi, 1574-1659 yılları arası olayları anlatan, kendisine özgü canlı, sürükleyici üslûbu, verdiği bilgilerin sağlamlığıyla dikkati çekmiştir. Asım'ın tarihi ise Lâle Devri için önemli bir kaynaktır. Ahmed Vasıf (ö.1806)'ın, kendisinden önceki vak'anüvislerin yazdıkları ve 1752-1804 arası olayları ele alan *Mehâsinü'l-Âsâr* ve *Hakayıkü'l-Ahbâr* (İlgürel 1978) adlı tarihi, XVIII. asrın temel kaynaklarından biridir. Bu resmi tarihçilerin dışında, Defterdar Mehmed Paşa (ö.1716), Silahdar Fındıklılı Mehmed Ağa (ö.1724), Şeyhî Mehmed (ö.1732), Abdî (ö.1764), Şamdanîzade Süleyman Efendi (ö.1779) gibi tarih yazarları da yetişmiştir.

Dinî-tasavvufî ve ilmî-ansiklopedik mahiyetteki mensur eserler veren şahsiyetler arasında ise, ilk akla gelen isimler Şeyhülislâm İshak, Şeyhülislam Es'ad ve Sâlim'dir. Esrar Dede'nin *Lügat-i Talyan* adlı (Horata 2000), İtalyanca-Rumca bir lügatin tercümesi olan yarım kalmış sözlüğü ise, Anadolu sahasında yazılan ilk İtalyanca sözlüklerden biri olmasıyla dikkati çekmektedir. Asrın şairlerinden Hatem'in *Tuhfe-i Şahidî Şerhi, Elfaz-ı Küfr Risalesi Şerhi, Mülteka Şerhi, Şerhü'l-Lem*'a gibi mensur şerhleri vardır. Âtıf'ın, *Mi'yârul-Kelam ve Hikâye-i Zen-dost ve Telhisler*; Taib'in, III. Ahmed'in hastalığı sebebiyle yazdığı *Sıhhat-âbâd* adlı manzum-mensur karışık kırk hadis tercümesi; Vahîd'in *Mora Fetih-nâmesi*, Nevres'in *Tarihçe-i Nevres, Vekayi-i Tebriz, Mebâligu'l-Hikem, Terceme-i Tarih-i Cihangir Şah* belirtilmesi gereken mensur eserlerdir.

Halk edebiyatı nazım şekilleri ve heceyle yazdıkları şiirlerin yanında klasik nazım şekillerini de kullanan; tamamıyla tasavvufu anlatmaya dönük, nispeten sade bir dille eserler veren mutasavvıf şairler etrafında oluşan edebiyat, tekke edebiyatı, tasavvufî edebiyat, dinî-tasavvufî halk edebiyatı gibi isimlerle anılmaktadır. Bu edebiyat, zaman içerisinde gelişerek daha da incelmiş, iyi eğitim görmüş mutasavvıfların elinde klasik estetik çizgisine yaklaşmıştır. Sözlü kültür ortamında üretilen, yani okumaktan ziyade dinlemek amacıyla kaleme alınan örnekleri olmakla birlikte; daha çok yazılı kültür ortamına ait olan bu eserler; bir taraftan bedîî / yazılı edebiyatın popülist yüzünü, diğer taraftan da heceyle yazdıkları ilahî vb. şiirlerle ferdî sözlü edebiyatın tekke muhitini temsil etmektedirler. Tekke muhitinde yetişen bazı mutasavvıf şairler ise (Şeyh Galib, Esrar Dede vs.) tamamıyla klasik estetik çizgisinde eserler vermişlerdir. 18. asır tasavvufî edebiyatın ilk akla gelen isimleri, Sezayî-i Gülşenî (ö.1737), Bursalı İsmail Hakkı (ö.1724), Şi'rî (ö.1762 ?), İbrahim Hakkı (ö.1722), Azbî Baba (Mustafa) (ö.1747), Nasuhî (ö.1130/1717), (ö.1797), Zatî (ö.1738), Ahmed Mürşid (ö.1760), Selamî (ö.1813), Mahvî (ö.1715), Nuzulî (ö.1744), Cemalî-i Uşşakî (ö.1164/1750-51), Üsküdarlı Haşim (ö.1783)'dir (Bu konuda bk. Uçman 1988; Güzel 1999; Akarpınar ve Arslan 2004: 213-262).

Bunlar arasında en önemlileri, genellikle aruz vezninde klasik nazım şekilleriyle şiirler yazan, tasavvufî terbiyenin yanında iyi bir eğitim almış olan Bursalı İsmail Hakkı, Sezayî-i Gülşenî ve Erzurumlu İbrahim Hakkı'dır. Bunlar arasında da şair olarak en güçlüsü Sezayî'dir. *Divan* (Çelikoğlu 1985) ve mektuplarından oluşan *Mektubât* gibi eserlerin sahibi olan Gülşenî tarikati şeyhi Sezayî, klasik estetiğin mazmunlarına ve inceliklerine vakıf, külfetli üslûbu olan bir şairdir. Divanı, genellikle tasavvufu anlatmaya dönük, kaside, gazel, tahmis, müseddes, rubaî gibi lirizmden yoksun şiirlerden oluşmaktadır. Tasavvuf ise derinde değil yüzeydedir. Şiirlerinde kuruluğa düşmekten kendisini kurtaramayan şair, âşıkane şiirlerinde ise daha lirik, canlı bir üslûba ulaşmıştır. Divanının ağırlığını oluşturan gazeller kısmı, genellikle tasavvufî muhtevalı olması sebebiyle *İlahiyyat* başlığını taşımaktadır. Tezkireci Salim, onu Osmanlıların Hafız'ı olarak nitelemekle birlikte vasat bir şairdir. Şöhretini ise şairliğinden ziyade mutasavvıf kimliğine borçludur.

Dinî-tasavvufî ilimlerin yanında, tıp, astronomi, matematik gibi ilimlerde de vukuf sahibi bir şahsiyet olan, Kadirî şeyhi Erzurumlu İbrahim Hakkı ise; Yunus, Niyazî-i Mısrî çizgisinde tasavvufî şiirler söylemekle birlikte, daha çok *Marifetname* adlı ansiklopedik mensur eseriyle tanınmıştır. Bu büyük eserde, alemin yaratılışı, hikmet, felsefe, tasavvuf, insanın vücut yapısı ile karakter arasındaki ilgi, hidayet, cehalet, ahlâk ve muaşeret gibi konular dinî açıdan ele alınmıştır. Hakkı'nın asıl güçlü tarafı şairliğinden ziyade nasirliğidir. Bilhassa hanımlarına yazdığı mektuplar türünün ilginç örneklerindendir. Divanı, kaside ve İlahîname

başlığını taşıyan gazellerle, müseddes ve muhammeslerden oluşmaktadır. Duygu ve düşüncelerinin ön planda olduğu şiirleri, gerekli titizlikten yoksun, nazım tekniği bakımından zayıftır. Zaten kendisi de divanını 6 ay gibi kısa bir sürede tamamladığını söyler. Dili, Sezayî'ye göre konuşma diline ait deyişler ve lirizm bakımından daha zengindir. Bunların dışında Hakkı'nın, telif, tercüme ve derleme türünde çok sayıda eseri vardır.

Celvetiye şeyhlerinden olan Bursalı İsmail Hakkı ise, divanı olmakla birlikte şairliğinden ziyade mutasavvıf kimliğiyle ön plana çıkmıştır. Şiirleri tamamıyla tasavvufu anlatmaya dönük didaktik eserlerdir. Çoğu şerh mahiyetinde, sayısı yüzü aşan tasavvufî eserleri vardır. Bunlar arasında en meşhuru, *Ruhu'l-Mesnevî* adlı 2 ciltlik Mesnevî şerhi ile *Ruhu'l-Beyan* adlı 4 ciltlik tasavvufî tefsiridir.

E. XIX. Yüzyıl

Yukarıda temas edildiği gibi, XVIII. asırda yapılan ıslah çalışmaları genellikle bazı zaruretler karşısında eskilerin yanında yeni müesseselerin kurulması şeklinde gerçekleşmiş, bu ise klasik düzeni değiştirmeye, çöküşe doğru giden imparatorluğa hayat vermeye yetmemiştir. Yapılan düzenlemeler de, başta yeniçeriler olmak üzere uzun süren savaşlar ve ekonomik sıkıntılardan bunalan halkın tepkisine sebep olmuştur. Köklü değişim ise, II. Mahmud (1808-1839)'un tahta çıkmasından sonra yeniliklerin karşısındaki en büyük engel olan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla (1826) başlayabilmiş; Tanzimat reformlarına yön verecek ilkeler ilk defa bu dönemde tatbik sahası bulmuştur. Bu sebeple, II. Mahmud'un tahta çıkışıyla başlayan süreç, klasik düzenin sona erdiği ve eski müesseselerin kaldırılıp yerine yenilerinin kurulduğu *yeniden yapılanma* dönemidir. Batı kültüründen etkileşim, XIX. asra kadar daha çok teknik unsurlarla sınırlı kalırken; XIX. asırdan bilhassa II. Mahmud'dan itibaren idare, hukuk ve eğitim sisteminde, hatta âdetlerde batıdan iktibaslar başlamış; kültürel aktarım süreci yerini *kültürel değişim* sürecine bırakmıştır. Bu asır, artık dünya üzerindeki denetimi ele geçiren Avrupa ülkelerinin, kendi sınırları dışında kalanları kendi düzenine uymaya zorladığı bir çağdır. Osmanlılar için de bu yolda *değişmekten* başka çıkış yolu kalmamıştır. Bu değişim, öncelikle elçiliklerde ve şehir hayatında bilhassa yönetim kesiminde kendisini göstermiştir. Sosyal ve kültürel yapıda bu büyük değişiklikler olurken, imparatorluğun siyasi ve coğrafi yapısı da önemli değişikliklere sahne olmuştur. 1848 Fransız İhtilalinden sonra yaygınlaşan milliyetçi akımların, bütün dünyada olduğu gibi Rumeli'yi de kasıp kavurması, ayaklanan Sırplar ve Rumların bağımsızlığına kavuşması, imparatorluğun dört yanını çeviren *düvel-i muazzam*anın entrikalarıyla çıkan kanlı olaylar, Osmanlılar için bu asrı bitip tükenmeyecek kadar uzun bir yüzyıl yapar.

İçte ve dışta büyük sorunlarla uğraşan II. Mahmud, yeniçeri ocağını kaldırdıktan sonra, bir taraftan modern standartlarda bir ordu *(Asakir-i Mansure-i Muham-*

*mediye)*nun teşkiline başlarken, bir taraftan da mali ve idari alanda yeni bir yapılanmaya girişir. Sistemli bir plan ve programa dayanmamakla birlikte, eğitim alanında da önemli çalışmalar yapılmıştır. Önceki asırda kurulan Deniz ve Kara Mühendishaneleri yeniden canlandırılmaya çalışılmış, devlet için gerekli elemanları yetiştirmek üzere Tıbbıye (1827), Mızıka-i Hümayun (1831), Mekteb-i Harbiye (1834) ve rüştiyeler gibi yeni okullar açılmıştır. Ders programlarında değişikliğe gidilerek, bu okullar için gerekli telif ve tercüme eserleri hazırlamak üzere *Tercüme Odası* kurulmuş (1832); bazı batılı eserler Türkçeye çevrilmeye, Türkçede olmayan terimler için karşılıklar bulunmaya başlanmıştır. İmparatorluk tarihinde ilk olarak devlet adına yurt dışına eğitim için öğrenci gönderilmiştir. 1831'de ilk Türk gazetesi *Takvim-i Vekayi* çıkmaya başlamıştır. İlk nüfus sayımının yapılması, posta ve karantina teşkilatının kurulması, pasaport sisteminin getirilmesi gibi reformlar da, bu dönemde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Batı müziği çalan bandolar görülmeye, Beyoğlu'nda batılı usûlde lokantalar ve oteller açılmaya başlamıştır. Bu değişiklikler, yeni açılan eğitim kurumlarında yetişen nesillerle devletten topluma doğru yayılmıştır. Halkın kültür seviyesini yükseltmek ve batıdaki akademiler seviyesinde telif ve tercüme eserler hazırlamak amacıyla kurulan Encümen-i Daniş (1851)'ten ise beklenen başarı elde edilememiştir.

Yenileşme, harbiye nazırı Mustafa Reşid Paşa'nın çabalarıyla 3 Kasım 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla devletin resmi programı hâline gelmiş ve devlet-toplum ilişkilerinde yeni bir dönem başlamıştır. Bu fermanla, hükümdarların keyfi icraatlarına son verilip, halkın da devlete karşı vazifeleri belirlenmiş; müslim ve gayrimüslim teba arasında eşitlik getirilmiştir. Tanzimat'ın ilanından bir yıl sonra, devlet memurlarına batılılar gibi ceket, pantolon ve kavuk yerine fes giyme mecburiyeti getirilmiş ve bu giyim tarzı zamanla halkça da benimsenmeye başlamıştır. Bizzat müttefik elçilerce hazırlanan Islahat Fermanı (1856)'yla ise müslimlerle gayrimüslimler siyasi haklar bakımından da eşitlenmiştir. Bu fermanla, ilk defa Osmanlı anayasası yabancı devletlerce teminat altına alınmıştır. Bu düzenlemeler, iki topluluk arasında ve imtiyazları zedelenen Hıristiyanların kendi aralarında çatışmalara sebep olmuştur. 1856-1877 yılları arası, yabancı devletlerin entrikalarıyla körüklenen ayaklanmalar, özerklik arayışları ve bunların sonucu tanınan yeni imtiyazlarla geçmiştir. 1875'te ise, ağır borçlanmaların altından kalkamayacak duruma gelen devlet, ilk defa hazinesinin iflas ettiğini açıkça ilan etmiş ve imparatorluğun toprak bütünlüğünün garantisi ilk kez Avrupa devletlerinin güvencesi altına alınmıştır. Hukuk ve rejim açısından köklü değişiklikler getiren Meşrutiyet'in ilanı (1876) ve II. Abdülhamid (1876-1909)'un sert tedbirleriyle, imparatorluğun çöküşü geciktirilmeye çalışılmakla birlikte; idari mekanizması bozulan, ağır toprak kayıplarıyla parçalanarak dağılmaya yüz tutan Osmanlı devleti için, I. Dünya savaşı sonun başlangıcı olmuştur (Siyasî ve sosyo-kültürel hayat için bk. Beydilli 1999 b,c; Shaw, c.2: 1983; Akşin 1999).

Sanat hayatı bakımından da batıya yöneliş bu asırda daha da hızlanmıştır. XVIII. asrın başından itibaren kendisini hissettirmeye başlayan batı mimarîsine tedricî bir açılma; bu asırda şekil düzeyinden ilke, teknik ve malzeme konusunu zorlayan boyutlara ulaşmıştır (Ödekan 1999: 369). Resimde de XIX. asrın ikinci yarısından itibaren figür betimlemesi ele alınmış, derinlik, uzaklık, gölgeleme, tonlama, kütle, hareket, kişilik gibi batı resmine özgü nitelikler birbirinden bağımsız olarak uygulanmaya, tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle tablolar yapılmaya başlanmıştır (Ödekan 1999: 440,450). Diğer sanat dallarında da benzer gelişmeler görülmüştür.

* * *

Sosyal hayatta, mimarî, resim, şiir gibi sanat dallarında kendisini hissettirmeye başlayan ve II. Mahmud döneminden itibaren yeni bir ivme kazanan zihniyet çözülüşünün yeni bir edebiyat anlayışını doğurması, XIX. asrın ikinci yarısında mümkün olabilmiştir. Çünkü siyasette ve kültür değişiminde görülen keskin çizgilerin edebiyata yansıması uzun bir sürece yayılmaktadır. Dile kazandırdığı teksif kudretiyle klasik şiire derin bir nefes aldıran Şeyh Galib (ö.1799)'ten sonra beslendiği kaynakları kurumaya yüz tutan klasik edebiyat, II. Mahmud'la birlikte başlayan yeniden yapılanma sürecinde çözülüşün kendisini daha fazla hissettirdiği bir döneme girmiştir. Asrın ilk yarısı genellikle önceki asrın bir devamı olarak gelişimini sürdürmüştür. Bu asır, yeni bir hamle yapacak güçten mahrum kalan ve kendi içinde büyük isimler yetiştiremeyen klasik edebiyatın *Geç Dönemi*dir. Eski şiire yeni bir hamle kazandıracak bir çaba, asrın ikinci yarısında Encümen-i Şuara meclislerinde ortaya çıkar gibi olur; fakat bu hareket yeninin gücü karşısında çabucak söner. Bu sebeple, bu asırda da nesir diline doğru açılan, konuşma diline ait özelliklerle yüklü folklorik üslupla, anlamdan ziyade sese önem veren, açık ve zarif bir söyleyişe dayanan klasik üslup ve fikrin ön plana çıktığı tebliğî/hikemî üslup edebiyat hayatının hâkim çizgileri olmaya devam eder. Bedîî (Sebk-i Hindî) üslûbu tercih edenler ise birkaç şairle sınırlı kalır. Fuzulî, Nef'î, Nailî, Nabî ,Nedim ve bilhassa *Hüsn ü Aşk*'ıyla Şeyh Galib, bu dönem şairleri için de üstat şahsiyetler olurlar. Şevket-i Buharî'den sonra önemli bir temsilci yetiştiremeyen Fars edebiyatı, bu asırda şairler için bir çekim merkezi olma özelliğini kaybeder. Artık Fars şairleri, Türk şairleri için bir telmih unsuru olmanın ötesinde bir anlam ifade etmemektedir.

Yüzyıllardır süregelen büyük bir gelenek bu asırda da birçok temsilci yetiştirmiştir. Sadece İstanbul kütüphanelerinde divanı olan şairlerin sayısının 114'ü bulması; bu edebiyatı besleyen kaynakların hâla canlılığını koruduğunu göstermektedir. Divan sayısının fazlalığında matbaa imkânlarının artması da göz ardı edilmemelidir. Fakat ortaya konulan eserler, genellikle derinlikten ve incelikten yoksun, içi boş, vezinli-kafiyeli söyleyişlerden öteye gidememiştir. Yüzlerce şairin arasında üslup sahibi şairler bir kenara, önceki asrın ikinci derece şairleri

ayarında bile şair yetişmemiştir. Sünbülzade Vehbî, Sürurî, Enderunî Fazıl gibi önceki asırda yetişen şairler asrın başında hayattadırlar. Yetişen isimler, genellikle üstat şairlerin yolunda giden, taklit ve tekit seviyesinde kalan nazire şairleridir. Bunlar arasında, eserleri gerekli titizlikten yoksun olmakla birlikte çağdaşları arasında meşhur olmuş, nazmı ve nesri devrinde makbul tutulan güçlü isimler yetişmiştir. Bunlar, asrın ilk yarısında *Enderunî Vasıf* (ö. 1824), *Keçecizade İzzet Molla* (ö. 1829), *Şeyhülislâm Arif Hikmet* (1786-1859), *Şeref Hanım* (1809-1861); ikinci yarısında *Leskofçalı Galib* (ö.1867), *Yenişehirli Avnî* (ö1827/28-1884), *Hersekli Arif Hikmet* (1839-1903) ve nesir sahasında *Akif Paşa* (1787-1845)'dır.

Bunları, nazire seviyesinde kalmakla birlikte çeşitli özellikleriyle dikkati çekmeyi başarmış, *Leyla Hanım* (ö.1847), *Aynî* (1766-1837), *Pertev Paşa* (1785-1837), *Daniş* (1805-1830), *Kâzım Paşa* (1821-1889), *Osman Nevres* (1820-1876) gibi şairler takip etmektedir.

Tezkirelerde kendilerinden övgüyle bahsedilen, isimleri anılmayı gerektiren diğer şairler ise şunlardır: *Refî-i Kalayî* (ö.1821), *Fehîm* (ö.1788-1845), *Âlî* (1816/17-1856), *Şeyh Nazîf* (1794-1861), *Lebîb Efendi* (1785-1867), *Nailî-i Cedîd* (1823-1876), *Hâlet Bey* (1837-1878), *Celal Bey* (1838-1882), *Abdî* (ö.1884-85), *Eşref Paşa* (1820-1894), *Üsküdarlı Hakkı* (1822/23- 1895), *Âdile Sultan* (1831-32-1906), *Âgâh Paşa* (1831/32-1906), *Deli Hikmet* (ö.?). Bunların dışında divan sahibi, vezinli kafiyeli söz söylemeye kadir çok sayıda şair vardır.

Bu asır şair kadrosunun dikkati çeken önemli bir özelliği, kadın şair sayısında görülen büyük artıştır. Bu asra kadar, kadın şairlerin sayısı *Zeynep Hatun* (ö.1471-74), *Mihrî Hatun* (ö.1506-07), *Ayşe Hubbâ Hatun* (ö.1589-90), *Tutî Hanım* (16. asır), *Sıdkî Hanım* (1703-04), *Fatma Hanım* (1761-62), *Ani Fatma Hatun* (ö.1710-11), *Fıtnat Hanım* gibi birkaç şairle sınırlıyken, 19. asırda yetişen kadın şairlerin sayısı 20'nin üzerine çıkmıştır (Kızıltan 1994:106-107). Bu, zihniyet dünyasındaki değişimin bir göstergesi olarak dikkat çekicidir. Bu asırda yetişen kadın şairlerin en önemlileri *Şeref Hanım, Leyla Hanım* ve *Âdile Sultan*'dır.

Dönemin şair kadrosuna bakıldığında, önde gelen isimlerin birkaç istisna dışında genellikle İstanbul'da yetiştiği ve kâtip sınıfından yetişen şairlerin önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Önceki asırlarda, şair olmayan padişahlar istisnai örnekler olurken, bu asırda tam tersi olmuş, iç ve dış sorunlarla boğuşan padişahlardan, Adlî mahlasıyla şiirler yazan ve besteleri bulunan II.Mahmud dışında, şiirle uğraşan hükümdar çıkmamıştır. Saraydan beklediği desteği bulamayan şairler için, huzursuzlukların had safhaya çıktığı kuruluş döneminde olduğu gibi çöküş döneminde de tekkeler bir sığınak gibi olmuştur. Bu asırda yetişen önemli temsilcilerin büyük çoğunluğu tekkelerden feyz almışlardır. Bunlar arasında da Mevlevîlik başta gelmektedir. Asrın önde gelen isimlerinden İzzet Molla, Yenişehirli Avnî, Şeref Hanım, Pertev ve Aynî, Mevlevîdirler. Âdile Sultan, Arif Hikmet ve Osman Nevres ise Nakşibendî; Musa Kâzım Paşa ise Celvetîdir.

Klasik edebiyatın din, tasavvuf, aşk, rintlik gibi geleneksel konuları bu asırda da devam etmekle birlikte, önceki asırda olduğu gibi mahallî hayata açılış ön plana çıkmaya başlamış, aşkta cinsellik duygusu önem kazanmıştır. Önceki asırda görülen dinî-tasavvufî muhtevalı aşk şiirleri, bu asırda tekkelerden feyiz alan şairlerin fazlalığına paralel olarak artmıştır. Önceki asırda, izleri görülmeye başlayan ferdiyetçilik bu dönemde daha belirgin bir şekilde kendisini hissettirmeye başlamıştır. İnsanın ve hayatın gerçek dünyasına kapalı gelenek, değişen şartlar karşısında daha fazla tutunma imkânı bulamamıştır. Akif Paşa, *Adem Kasidesi*nde geleneğin kaderci anlayışını bırakıp, hayattan ümidini kesmiş, bedbin insanın gerçek duygularını dile getirir ve var olmaktansa ölümü tercih eder. Bir şahsa değil yokluk/ölüm için yazılan bu kaside, üslûbuyla klasik estetik çizgisinde kalmakla birlikte içeriğiyle tamamıyla yenidir. İzzet Molla'nın *Gülşen-i Aşk*'ında da sürgün psikolojisinin onda yarattığı huzursuzluk dile getirilmiştir.

Sosyal hayata açılışa paralel olarak, şairler gördükleri olumsuzluklar ve aksaklıklar karşısında hicve rağbet etmeye devam etmişlerdir. Hicivlerin sayısında, önceki asra göre nicelik bakımından bir azalma görülmekle birlikte, Aynî, Kâzım Paşa, Ziya Paşa ve Eşref gibi şairlerin elinde seviye daha da yükselmiştir. Tanzimat ve Meşrutiyet yıllarıyla ilgili hicivleriyle tanınan Mehmed Eşref (1847-1912), edebiyatımızda hiciv türünün akla gelen ilk isimlerinden biridir. Musa Kazım Paşa (1821-1889) ise, devrin önde gelenleri hakkında yazdığı hicivleri ile tanınmıştır. Paşa, ehl-i beyt hakkında yazdığı mersiyeleri sebebiyle Şiîlikle suçlanmıştır. Pertev ve Ref'î-i Kalayî ise, Kuburîzade tarzında Hevayî mahlâsıyla hezller yazmışlardır.

Önceki şairlerde birkaç şairle sınırlı kalan divanlara isim verme bu asırda daha da yaygınlaşmıştır. Leskofçalı Galib, divanına *Rûh-ı Sânî* adını vermiş; İzzet Molla ise, gençlik şiirlerini *Bahâr-ı Efkâr* (Bulak 1839), olgunluk dönemindeki şiirlerini ise *Hazân-ı Âsâr* (İstanbul 1841) adı altında toplamıştır.

Bu asırda önemli kaside şairleri yetişmemiştir. Eenderunî Vasıf ve İzzet Molla divanlarında çok sayıda kasideye yer vermekle birlikte, asıl şöhretlerini diğer türlerde kazanmışlardır. Şarkı türü, en fazla örneğini bu asırda Vasıf'la vermiştir. Daha çok muhammes şeklinde kaleme aldığı şarkıları, onu bu türün akla gelen ilk isimlerinden biri yapmıştır. Vasıf'ın divanında kıt'alar da önemli bir yer tutmaktadır ve bunların pek çoğu de tarihlerden oluşmaktadır. Aynî ve Refî-i Kalayî'nin divanlarıında da tarihler geniş bir yer tutmaktadır. Refî, Sürurî'den sonra en fazla tarih düşüren şairlerdendir. Fatin, Leyla Hanım (Arslan 2003), İzzet Molla, Şeref Hanım (Mardin 1987; Arslan 2002 a), Osman Nevres, Pertev Paşa, Mehmed Sermed (ö.1847), divanlarında şarkıya yer veren diğer şairlerdendir. İzzet Molla da, Vasıf kadar olmamakla birlikte divanında birçok kıt'aya yer vermiştir. Eşref Paşa (ö.1894-95) ise, edebiyatımızda en çok kıt'ası olan şairdir. Rubaî türünde ise, bu asrın ilk akla gelen ismi Asaf mahlâslı Mahmud Celaleddin Paşa

(ö.1903)'dır (Ceylan 2003). Şeref Hanım da, divanındaki müseddeslerin çokluğuyla dikkati çekmiştir.

Hüsn ü Aşk'ın etkisine rağmen mesnevi türü bu asırda rağbetten düşmüş, hacimli mesneviler yazılmamıştır. Aşk ve macera konulu mesneviler de şairlerin ilgisini çekmez olmuştur. Gâlib'in mesnevisine nazire olarak yazılan Refî-i Âmidî (ö.1815)'nin *Cân u Cânân* (Öztoprak 2000)'ı *Hüsn ü Aşk*'ın kötü bir taklidir. İzzet Molla'nın *Gülşen-i Aşk* adlı tasavvufî küçük mesnevisi, Hüsn ü Aşk gibi allegorik bir mesnevidir. Eserde, Galib'in yanında bilhassa *Mesnevî* etkisi kendisini hissettirmektedir. Daniş'in *Gülşen-i Dâniş*'i ve Yenişehirli Avnî'nin yarım kalmış *Ateşgede*'si de *Hüsn ü Aşk* tesiriyle yazılan mesnevilerdir. Avnî'nin aynı zamanda, yine yarım kalmış *Mir'ât-ı Cünûn* adlı bir mesnevisi, üç ciltlik mensur Mesnevî tercümesi, Bahariye Mevlevîhanesi'ndeki su sıkıntısını dile getirdiği manzum mensur karışık Ab-name'si vardır. Realist mesneviler de bu türün rağbetten düşmesiyle orantılı olarak sadece birkaç örnekle sınırlı kalır. Bunların en önemlisi İzzet Molla'nın Mihnet- *keşan*'ıdır. Yazarın sürgüne gönderildiği Keşan ve başından geçen olayları anlatan bu mesnevi, mesneviden romana doğru geçişte önemli bir aşamadır. Asrın diğer mesnevileri, *Sakî-nâme, Nazmu'l-Cevâhir, Nusret-nâme* (Aynî), *Şem' ü Pervane* (Âlî), *Destar-ı Hayal, Bahâriyye* (Sermed), *Çeng-nâme / Nigâr-nâme* (Nigarî), *Yusuf u Zeliha* (Mehmed İzzet Paşa), *Zafer-nâme* (Ayaşlı Türk Hayri), *Manzume-i Sivastopol* (Rızaî)'dur.

Nedim'de zarif bir senteze ulaşmakla birlikte takipçilerinin elinde bayağılaşan folklorik söyleyiş bu asır edebiyatında da rağbet görmeye devam etmiştir. Bu üslûbun XIX. asırdaki en önemli temsilcisi, asıl şahsiyetini gazelleri ve şarkılarıyla gösteren Enderunî Vasıf'tır (Gürel 199). O da, yer yer zarafetten yoksun, edep dışı şiirleriyle bayağılığa düşmekten kendisini kurtaramamıştır. Vasıf, Nedim gibi zarif İstanbul Türkçesini tercih etmekten ziyade, orta sınıfın altındaki insanların ağzını şiire taşımıştır. Bilhassa yaşlı bir kadının kızına ve kızının da ona cevaplarından oluşan şiirleri, bu üslûbun ilginç örneklerindendir. Onda halk diline yöneliş bir amaç hâlini almış, İstanbul'u giyimi-kuşamı, eğlence yerleri ve diliyle şiirlerine aksettirmiştir. Gerek folklorik üslûba yönelişteki ısrarı, gerekse klasik estetiğin alışılmış hayal dünyası konusundaki kayıtsızlıkları, klasik estetikteki ciddi bir çözülüşü ifade eder. Fakat, gerek güçlü bir şair olmaması, gerekse eserlerinin gerekli titizlikten yoksun olması sebebiyle Nedim'in kötü bir taklitçisi olarak kalmaktan öteye gidememiştir. Mehmed Sermed (ö.1857) ve Hızırağazade Said (ö.1837) Nedim-Vasıf çizgisinin takipçileridir. Sermed bilhassa Vasıf yolunda şarkılarıyla tanınmıştır. Refî-i Kalayî de, Sâbit-Vasıf çizgisini devam ettiren bir şairdir. Kaba köylü ağzıyla yazdığı şiirleri sebebiyle Türk Galib olarak anılan Abdülhalim Gâlib Paşa (ö.1876) , folklorik üslûbun ilginç isimlerinden biridir. Vasıf'ın yakın arkadaşı olan ve ona göre daha güçlü bir şair olan İzzet Molla ise, *Mihnet-keşân*'ında eserin konusunu gerçek hayata açmakla birlikte folklorik üslûba meyletmemiştir.

Bu asırda, heceyle şiir yazma iyice yaygınlaşmıştır. Asrın en güçlü şairlerinden İzzet Molla, hece vezniyle bir türkü yazmış ve Âşık Ömer'in 13 mısraını birer mısra ilavesiyle tazmin etmiştir. Akif Paşa, Ethem Pertev Paşa, Münif Paşa, Âdile Sultan, Hızırağazade Said, encümen şairlerinden Salih Faik, Deli Hikmet divanlarında heceyle şiire yer veren diğer şairlerdir.

Devrin birçok şairi, Fuzulî, Nef'î, Nailî, Nabî, Nedim ve Gâlib gibi birbirinden farklı anlayışlara sahip şairlerin yolunda yazdıkları şiirlerle divan oluşturmuşlardır. Bunlar arasında, İzzet Molla, Şeyhülislâm Arif Hikmet, Leylâ Hanım ve Şeref Hanım devrin güçlü şairlerindendir. Bu şairler, folklorik, bedîî ve hikemî üslupta da şiirler yazmakla birlikte, daha çok ince, zarif bir söyleyişe dayanan klasik üslup çizgisinde eserler vermişlerdir. İzzet Molla'nın, *Bahar-ı Efkar* (Bulak 1839) ve *Hazân-ı Âsâr* (İstanbul 1841) adı altında topladığı divanları , Nef'i, Nabî, Şeyh Gâlib, Nedim, Nailî gibi birbirinden farklı özellikleri olan şairlerin izinde yazılmış şiirlerle doludur. Arapça, Farsça ve Türkçe şiirlerden oluşan bir divanı olan ve devrin müteşairlerini eleştiren Şeyhülislâm Arif Hikmet (Kemikli 2003), devrinde oldukça beğenilmiş ve şiirlerine birçok şair tarafından nazireler yazılmıştır. Mutsuz bir evliliğin ardından kendisini edebiyata adayan Leyla Hanım, üstadı İzzet Molla'nın izinde beşerî, lirik aşk şiirleri yazmıştır. Şeref Hanım ise, eskilerin izinde yazdığı kusursuz, güçlü üslûbuyla Leyla Hanım'ı geçmiştir. Mevlevî olan Mevlâna ve Mevlevî büyükleri için kaside, tahmis gibi şiirler yazan Şeref Hanım, maddi sıkıntılar içinde bir hayat sürmüş, büyüklerin kadirbilmezliklerinden yakınmıştır. II. Mahmud'un kızı olan, asrın diğer kadın şairi Âdile Sultan ise, sarayda düzenlediği ilmî, edebî sohbetler ve tasavvufî duyarlılıkla yazdığı şiirleriyle tanınmıştır. Ayntablı Aynî, eserleri gerekli titizlikten yoksun olmakla birlikte, II. Mahmud devrinin olaylarını aksettiren kaside ve tarihleriyle dikkati çekmiştir. Aynı grupta yer alan diğer şairlerden Osman Nevres, şarkı ve mersiyeleri ile tanınmıştır. Kaside ve tarihler de divanında önemli bir yer tutan şair, daha çok Fuzulî'den etkilenmiştir. Divanında, klasik mazmunların yanında, yeni mazmunlarla yüklü "nev-zemin" şiirlere de rastlanmaktadır. Süleyman Faik Efendi'nin yanında yetişen Nevres, genç yaşta kâtiplik görevinden alınması üzerine aklî dengesini kaybetmiştir. Devrinde kendisini kabul ettiren şairlerden olan Daniş de, genç yaşında ölmüştür. Reisülküttaplığa kadar yükselen, fakat rakiplerinin entrikalarıyla sürgüne gönderildiği Edirne'de boğularak öldürülen Pertev Paşa, tarihleri, tasavvufî içerikli şiirleriyle dikkati çekmiştir. Divançe sahibi Âlî, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın beğendiği şairlerdendir. Mehmed Lebîb, divanı olmakla birlikte daha ziyade *Tuhfe-i Vehbî*'ye ve Tuğraî'nin kasidesine yazdığı şerhleriyle tanınmıştır.

Edebiyat dünyasında, genellikle sanat akımlarının oluşumunda önceki anlayışlara duyulan tepki önemli bir rol oynamıştır. Eski edebiyatımızın gelişiminde de, çok keskin hatlarla ayrılmamakla birlikte bu tür tepkiler edebiyatın gelişimin-

de etkili olmuştur. XVII. asırda zihnileşen ve muğlaklaşan bedîî üslûba (Sebk-i Hindî), XVIII. asır şairleri mahallî söyleyişe yönelme ve klasik üslûba dönme şeklinde bir tepki göstermişlerdir. Mahallîleşmeyle birlikte bazı şairlerin elinde şiirin bayağılaşması ve sathileşmesi ise, önceki asırdan itibaren bazı şairlerin tepkilerine sebep olmuş, bu tepkiler XIX. asrın ikinci yarısında Encümen-i Şuara şairlerinin elinde şuurlu bir çabaya dönüşmüştür. Klasik zevkin yok olup gitmesi ve bilinçsiz Frenkleşme karşısında; Hersekli Arif Hikmet'in başını çektiği Encümen şairleri, asrın ikinci yarısında klasik estetiği yeniden canlandırma çabası içine girmişlerdir. Encümen-i Şuara, Hersekli'nin evinde, 1861 Mayıs/Haziran ayından 1862 Ocak ayına kadar her hafta salı günü toplanarak, yazdıkları şiirler üzerinde tartışmışlar ve klasik estetiği kendi içinde yenileştirme arayışına girmişlerdir. Bu toplantıların müdavimleri, başta Hersekli Arif Hikmet, Leskofçalı Gâlib ve Yenişehirli Avnî olmak üzere, Osman Şems, Koniçeli Musa Kâzım Paşa, Hoca Nailî Efendi, İbrahim Hâlet Bey, Recaizade Mehmed Celal, Üsküdarlı Hakkı, Eşref Paşa, Mehmed Lebib Efendi, Memduh Fâik Bey, Deli Hikmet, Mustafa Refik Bey, Salih Faik Bey ve Mustafa İzzet Efendi'dir. Yeni edebiyatın kurucularından Ziya Paşa ve Namık Kemal de bu toplantılara devam eden şairlerdendir.

Klasik kültüre vakıf bu şairler, ortak bir fikir birliğine sahip olmamakla birlikte, klasik estetiği kendi içinde yenileştirme ortak paydası etrafında buluşmuşlardır. Önceki asır şairlerinde gördüğümüz *nev-zemin* şiir arayışları onlarda daha bilinçli bir çabaya dönüşmüş ve bu arayışlar onların elinde daha ileri bir merhaleye ulaşmıştır. Bu şairlerin bir kısmı şiirde yeniyi Hint üslûbuna yani Fehim, Nailî gibi şairlere dönmekte bulmuşlardır. Bu yönelişi Leskofçalı Gâlib, Hersekli Arif Hikmet ve Üsküdarlı Hakkı temsil etmiştir. Bazıları, daha önceki şairlerin denedikleri hece vezniyle şiirler yazma, sosyal konulara yer verme, şiir lügatine yeni kelimeler kazandırma çabalarını devam ettirmişlerdir. Gâlib, Hâlet, Lebib ve Ziya gibi şairler ise sade bir dille şiir yazmayı denemişler; Sâlih Faik ve Deli Hikmet hece vezniyle de şiirler yazmışlardır. Bunların dışında, encümen şairleri şiire başlık koymak, maşukadan âşıka hitap eden gazeller yazmak, kaside ve kıt'a gibi nazım şekillerinin klasik yapısında değişiklikler yapmak, divan tertibinde değişikliğe gitmek gibi yenilikleri denemişlerdir (bk. Özgül 2000). Bu tür yeniliklere karşılık, Encümen-i Şuara klasik estetikte ciddi bir çözülmeye yol açmakla birlikte genellikle gelenek çizgisinde kalmışlar; değişen insan ve hayat karşısında eski şiirde söylenebilecek son sözleri söylemişlerdir. Bu da kaynakları birer birer yok olan klasik estetiği canlandırmaya yetmemiştir. Önceki asırdan itibaren, elçiliklerde başlayan batıyla ilişkiler bu asırda daha da yaygınlaşmış, batı edebiyatını yakından tanıma fırsatı bulan yazarların elinde eskiden farklı yeni bir edebiyat asrın ikinci yarısından itibaren kendisini göstermeye başlamıştır. Önceki asrın başından itibaren kendisini hissettirmeye başlayan klasik gelenekteki çözülmeler, yerini yüzlerin tamamıyla batıya döndüğü asrın ikinci yarısından itibaren klasik

gelenekten kopuşa bırakmıştır. Eski edebiyat kültürüyle yetişen, Şinasî, Ziya Paşa, Namık Kemal gibi yenileşme dönemi Türk edebiyatının ilk temsilcilerinin bu yoldaki arayışları içerik dışında form olarak eskiden kurtulamazken; yeni gerçek anlamda yüzünü Abdülhak Hamid (1852-1937)'de gösterebilmiştir.

Klasik estetikteki taşların yerinden oynaması nazımdan önce nesirde gerçekleşmiştir. Önceki asırda, nesirde görülen folklorik söyleyiş bu asırda amaç hâline gelmiştir. Bu dönemde, inşa geleneğini devam ettiren münşilere rastlanmakla birlikte, sade, açık bir anlatım meziyet olarak görülmeye başlamış ve bu resmî kurumlarca açıkça istenmiştir. Bu sebeple değişim, öncelikle resmî yazışmalarda ve gazetelerde kendisini göstermiştir. Babıâlî'de kurulan Tercüme Odası (1832), dilde sadeleşme açısından önemli bir adımdır. Daha sonra kurulan Encümen-i Daniş (1851)'te de bu anlayış benimsenmiştir. Nesir dilinin sadeleşmesinde 1831'den itibaren çıkmaya başlayan gazetelerin de önemli bir rolü olmuş, bazı eserler ilk olarak gazete sayfalarında tefrika edilmiştir. Devrin sonlarına doğru Batı kaynaklı teknik terimler de dilimize girmeye başlamıştır.

Akif Paşa (ö.1787-1845)'nın *Tabsıra*'sı, inşa üslûbundan uzak açık anlatımıyla Tanzimat sonrası nesre öncelik eden önemli bir eserdir. Reisülküttüp Akif Paşa, Divançe (Saraç ve Andı 1997: 135-178) sahibi şairlerden biri olmakla birlikte, asıl şöhretini mensur *Tabsıra* ve Münşeât'ıyla sağlamıştır. *Tabsıra*'yı, Churchil hadisesini anlatmak ve rakibi Pertev Paşa'yı suçlamak amacıyla kaleme almış ve bu suçlamalar Pertev'in haksız yere öldürülmesine sebep olmuştur. Mektuplarında da dil bakımından aynı anlayışı devam ettirmiştir. Bunlar arasında yer alan *Şeyh Müştak'a Mektub*'u çok beğenilmiştir.

Bu asırda, tarih ve tezkire sahasında büyük isimler yetişmemiştir. II.Mahmud devri vak'anüvislerinden Şanizade Ataullah (ö.1826) ve Es'ad Efendi (ö.1831), anlaşılır, açık anlatımıyla klasik nesrin değişiminde öncü isimler olmuşlardır. Asrın diğer vak'anüvisi Mütercim Âsım'dır. Bunlar tarihlerinden ziyade diğer eserleriyle tanınmışlardır. Âsım lügatleriyle, dilimize büyük hizmetleri olmuş bir yazardır. Onun, Farsçadan çevirdiği *Tıbyân-ı Nâfi Der-Terceme-i Burhân-ı Kâtı* ve Arapçadan çevirdiği *El-Okyanusü'l-Basît Fi-Tercemeti'l-Kamusi'l-Muhît* ve *Tuhfe-i Lügat-i Arabiyye* adlı önemli lügatleri vardır. Şanîzade'nin ise, hekimlikten askerliğe kadar değişik konularda yazdığı, bir kısmı Fransızcadan tercüme olan çok sayıda eseri vardır ve açık ve sade diliyle Türk tıp dilinin kurucusu olarak kabul edilir. Esad Efendi, tarihinin yanında *Divan, Münşeat* ve tezkire sahibi bir yazardır. Esad, aynı zamanda önemli kitaplardan oluşan koleksiyonuyla tanınmıştır. Bu koleksiyonu hâla kendi adıyla Süleymaniye Kütüphanesinde kayıtlı bulunmaktadır. Vak'anüvislerin dışındaki tarihçiler arasında en önemlileri Ahmed Cevdet Paşa ve Ahmed Lütfi'dir. Cevdet Paşa'nın, modern tarih anlayışıyla yazdığı 12 ciltlik *Tarih-i Cevdet*'i, Osman Gazi'den 1825'e kadar Osmanlı tarihini anlatan önemli bir kaynaktır. Cevdet'in ayrıca *Kısâs-ı Enbiyâ* ve *Belâgat-i Osmaniye* adlı

önemli eserleri vardır. Lütfi ise, Cevdet'in bıraktığı yerden 1844'e kadarki olayları 7 ciltte anlatmıştır. 1845-1848 arasındaki olayları ise 8. cilt olarak Abdurrahman Şeref yazmıştır. Hızır İlyas'ın *Vekayi-i Letâif-i Enderun* ve Ata'nın *Tarih-i Ata*'sı enderunla ilgili yazılan tarihlerdir. Ata tarihinin son iki cildi edebiyat tarihi açısından da önemlidir. Hayrullah Efendi ve Mehmed Fevzi'nin tarihleri ise, önceki asırlarla ilgilidir.

Bu yüzyılda kaleme alınan tezkireler, daha öncekilerle boy ölçüşebilecek seviyede değildir. Fatin Davud (1813-1866)'un *Hâtimetü'l-Eş'âr* (İstanbul 1271)'ı eksiklerine rağmen bu asırda türünün en başarılı örneğidir. Salim ve Safayî'ye zeyl olarak yazılan tezkire, Abdülmecid devrine kadar yetişen şairleri içine almaktadır ve örneklerin şairler hakkındaki bilgilerin önüne alınmasıyla diğer tezkirelerden ayrılmaktadır. Şefkat (ö.1826)'in *Tezkire-i Şu'arâ*'sı antoloji türü tezkirelerdendir. Esad Efendi (1786-1831)'nin *Bağçe-i Safâ-endûz* ve Arif Hikmet (ö.1859)'in kendi adıyla anılan tezkiresi de değerlendirmelerden ziyade örnek ağırlıklı tezkirelerdir. Şefkat'in müsvedde hâlindeki tezkiresindeki bilgiler eksik ve hatalıdır. Hikmet'in tezkiresi de tamamlanamamıştır. Hacı Tevfik (ö.1859)in *Mecmu'atü't-Terâcim'i*, 1591'dan sonra yaşayan 542 şairin kısa biyografisini içermektedir. Mehmed Tevfik (1843-1892)'in *Kafile-i Şu'arâ* (İstanbul 1290)'sı, dal harfine kadarki bazı padişah, şehzade ve şairlerle ilgili bilgilerden oluşmaktadır. Ali Enver'in *Semâ-hâne-i Edeb* (İstanbul 1309)'i ise, Esrar Dede'nin *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*'sinin özetidir. 20. asırda da, bazı yazarlar tezkirecilik geleneğinin izinde biyografik eserler kaleme almaya devam etmişlerdir: Mehmed Siraceddin, *Mecmau'ş-Şuarâ* ve *Tezkire-i Üdebâ* (İstanbul 1325); Ali Emirî (ö.1923), Tezkire-i Şu'ara-i Âmid (İstanbul 1325); İbnü'l-Emin (ö.1947), *Son Asır Türk Şairleri*; Nail Tuman (ö.1958), *Tuhfe-i Na'ilî* gibi.

XIX. asrın ikinci yarısında, tezkirelerin dışında Recaizade Mahmud Ekrem'in *Kudemadan Birkaç Şair* (İstanbul 1305), Muallim Naci'nin, *Osmanlı Şairleri* (İstanbul 1307) ve *Esami* (İstanbul 1308)'si, Mehmed Süreyya'nin, *Sicill-i Osmanî* (4 cilt, İstanbul 1308-11)'si, Faik Reşad'in *Eslaf* (2 cilt, İstanbul 1311-12)'ı, H.Ahmed Muhtar'ın, *Şair Hanımlarımız* (İstanbul 1311)'ı gibi biyografik eserler de yazılmıştır.

Sadrazam, hattat, şeyh, kapudan-ı derya gibi değişik meslek sahiplerinin biyografileriyle ilgili eserlere, bu asırda da zeyl yazılmaya devam edilmiştir: Ahmed Rifat'ın *Verdü'l-Hadâik'ı*, Habib'in Hat ve Hattatin (İstanbul 1305)'i; Mehmed İzzet'in *Harita-i Kapudan-ı Derya*'sı, Süleyman Faik'in *Halifetü'r-Rü'esâ*'sı vs. Badî Ahmed'in *Riyaz-ı Belde-i Edirne*; Mehmed Şemseddin'ın Yadigâr-ı Şems (Bursa 1332)'i ise, şehirlerde yetişen meşhurları anlatan biyografik eserlerdir. Bağdatlı İsmail Paşa'nın, Katip Çelebi'ye zeyl olarak yazdığı *İzahu'l-Meknun Fi'z-zeyli alâ- Keşfi'z-Zünun ve Hediyyetü'l-Ârifin Esma'ü'l-Müellifin ve Âsarü'l-Musannifin* adlı Arapça eserleri, yazarlar ve eserlerinden bahseden önemli bibliyografik kaynaklardır.

İlk örneğine XVII. asırda rastlanılan ve batıyla artan ilişkilere paralel olarak önceki asırda büyük bir artış gösteren sefaretname türü, bu asırda da rağbet görmeye devam eder. Bunlar arasında Fransa ile ilgili olanların fazlalığı, sosyal ve kültürel hayatın eğilimini yansıtması bakımından dikkati çekmektedir. M. Said Galib, Abdürrahim Muhib, Mehmed Emin Vahîd, devrin Fransa sefaretnamesi sahibi yazarlarıdır. Mehmed Namık Paşa'nın Londra Sefaret-namesi, Sami Efendi'nin Avrupa Risalesi, Sadık Rifat Paşa'nın *İtalya Seyahat-namesi*, Mehmed Refi ve Seyyid Abdülvehhab Efendi'nin *İran Sefaret-nameleri* türün diğer örnekleridir.

Klasik edebiyata mensup şairler için, tekkeler bu asırda önemli sığınak yerleri olurken; tekke geleneği de *Kuddusî* (1769-1849), *Osman Şems* (1813-1893), *Safî* (ö. 1862-1901), *Edib Harabî* (1853-1915) gibi birçok temsilci yetiştirmiştir. Kuddusî'nin, tasavvufî kaside ve gazelleriyle hece vezninde yazdığı ilahilerinden oluşan divanı vardır. Encümen-i Şuara'nın müdavimlerinden Osman Şems, ömrü Halvetî, Kadirî ve Üveysî gibi tarikat çevrelerinde geçen, Arap ve Fars edebiyatına vakıf bir şairdir. Hurufî-meşrep bir şair olan Safî, güçlü, nezih bir dille yazdığı tasavvufî gazelleriyle tanınmıştır. Edib Harabî, Bektaşî geleneğinden yetişen şairlerdendir. Hacimli bir divana sahip, kalay yazan bir şair olan Harabî, folklorik bir dille söylediği nefesleri, hece ve aruzla yazdığı şiirleriyle tanınmıştır. Bu geleneğin diğer anılması gereken isimleri, Mehmed Hilmî (1842-1907), F. Rasim (ö1853), Necmî (ö.1889), Kara Şemsî (ö.1884), Hayyat Vehbî (ö.1847), Şemsî Hayal (1806-1874)'dir. Batı edebiyatı tesiri altında eser veren, Ziya Paşa, Muallim Naci, İsmail Safa ve Neyzen Tevfik gibi şairler de yer yer dinî-tasavvufî muhtevalı şiirler kaleme almışlardır.

KAYNAKÇA

ABDULKADİROĞLU, Abdulkerim (1985a), *Bursalı İsmail Belîğ*, Ankara: Gazi Üniversitesi Yay.

ABDULKADİROĞLU, Abdulkerim (1999), *Nuhbetü'l-Âsâr Li-Zeyl-i Zübdeti'l- Eş'âr*, Ankara.

AFYONCU, Erhan (2000), "Vak'anüvis Arpaeminizâde Samî'nin Hayatı hakkında Yeni Bilgiler", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, I:235-242.

AHMED CEVDET PAŞA (2000), *Belâgat-i Osmaniyye*, (hzl.T.Karabey, M. Atalay), Ankara: Akçağ yay.

AKAR, Metin (1987), *Türk Edebiyatında Manzum Mi'rac-nâmeler*, Ankara: KTB Yay.

AKARPINAR, B. – M. Arslan (2004), "Tekke-Tasavvuf Edebiyatı", *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Ankara.

AKKAYA, Hüseyin (1996), *Nevres-i Kadîm and His Turkish Divan, Textual Analysis, Critical Edition, Facsimile*, Harward, 2 c.

AKSOYAK, İ.Hakkı (2001), "Müşterek Şiir Söyleme Geleneği", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 8: 239-254.

AKŞİN, Sina (1999), "Siyasal Tarih (1789-1908)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi III*, İstanbul: Milliyet Yay.: 77-190.

ALPARSLAN, Ali (1988), *Şeyh Gâlib*, Ankara: KB Yay.

ALTAR, C. Memduh (1981), *Onbeşinci Yüzyıldan Bu Yana Türk ve Batı Kültürlerinin Karşılıklı Etkileme Güçleri Üstünde Bir İnceleme*, Ankara: KB Yay.

ALTINAY, A. Refik (1973), *Lâle Devri*, (Haz. H.Ali Diriöz), Ankara.

ALTINAY, Ahmed Refik (1930), *Hicrî XII. Yüzyılda İstanbul Hayatı*, İstanbul.

ALTUN, Kudret (1998), *Mustafa Mucîb- Tezkire-i Mucîb*, Ankara.

AMBROSS, Edith G. (1994), "Ottoman Modulations: Gazel-i Musammat, Murabba, Şarkı, Armağan", Festschrift für Andreas Tietze, Herausgegeben von Ingeborg Baldauf und Suraiya Faraqhi unter Mitwirkung von Rudolf Vesely, Praga: 19-27.

Anatomi Dersleri: Osmanlı Kültürü (1995), İstanbul: YK Yay.

ANDREWS, Walter G. (1996a), "Speaking of Power: The Ottoman Kaside", *Qaside Poetry In Islamıc Asia and Africa, vol.1: Classical Traditions and Modern Meanings*, Edited by S. Sperl and C.Shackle, Leiden: 281-300.

ANDREWS, W.G and KALPAKLI, M. (1996b), "Across Chasms of Change: The Kaside in Late Ottoman and Repuplican Times", *Qaside Poetry In Islamıc Asia and Africa, vol.1: Classical Traditions and Modern Meanings*, Edited by S. Sperl and C.Shackle, Leiden: 301-326.

ANDREWS, Walter G. (2000), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı, Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*, İstanbul: İletişim Yay.

AREL, Ayda (1975), *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul.

ARI, Ahmet (1999), "Sâkıb Mustafa Dede Hayatı, Eserleri ve Edebî Kişiliği", *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4: 303-314.

ARI, Ahmet (2000), "Sâkıb Dede Divanı'nda Mûsıkî", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, IX: 289-304.

ARI, Ahmet (2003), *Mevlevîlikte Bir Hânedânlık Kurucusu: Sâkıb Dede ve Dîvânı*, Ankara.

ARI, Ahmet (2003b), *Galib Dede'nin Aşk Ateşi: Şeyh Galib Dîvânı'nda Aşk*, Isparta.

ARSLAN, M. ve AKSOYAK, İ. Hakkı (1994), *Haşmet Külliyatı, Divan, Senedü'ş-şu'arâ, Vilâdet-nâme (Sûr-nâme), İntisâbü'l-Mülûk (Hâb-nâme)*, Sivas.

ARSLAN, Mehmet (1999a), *Türk Edebiyatında Manzum Sûrnâmeler: Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri*, Ankara: AKM Yay.

ARSLAN, Mehmed (1999b), *Subhizâde Feyzî: Hamse*, Sivas.

ARSLAN, Mehmet (2002), *Şeref Hanım Dîvânı*, İstanbul.

ARSLAN, Mehmet (2003), *Leylâ Hanım Dîvânı*, İstanbul.

ASLAN, Mustafa (1998), "Samî Divanında Musiki", *İlmî Araştırmalar*, 6: 35-62.

ASLAN, Mustafa (1999a), "Nazîm Divanında Musiki", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 8: 263-284.

ASLAN, Mustafa (1999b), "Nazîm Divanında Hüsn-i Hat Terimleri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8: 11-29.

ASLANAPA, Oktay (1989), "Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi", *Erdem, Atatürk Kültür Merkezi*, 2(6): 851-866.

ATIL, Esin (1999), "Sanat ve Mimari", *Osmanlı Medeniyeti Tarihi*, II, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay.: 445-480.

AYPAY, İrfan (1998), *Lâle Devri Şairi İzzet Ali Paşa Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Divan ve Nigâr-nâme, Tenkitli Metin*, İstanbul.

BANARLI, N.Sami (1977), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, I-II, İstanbul: Millî Eğitim Bak. Yay.

BERKTAY, H. vd. (1999), *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi II, III*, İstanbul: Milliyet Yay.

BEYDİLLİ, Kemal (1999a), "Osmanlı Siyasî Tarihi: Kuruluştan Küçük Kaynarcaya", *Osmanlı Devleti Tarihi*, I, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay.: 5- 65.

BEYDİLLİ, Kemal (1999b), "Küçük Kaynarca'dan Yıkılışa", *Osmanlı Devleti Tarihi*, c.I, s.66-138.

BEYDİLLİ, Kemal (1999c), "Islahat (XVIII.Yüzyıldan Tanzimat'a Kadar)", *DİA*, 19:174-184.

BEYZDEOĞLU, Süreyya A. (1996), *Sünbülzâde Vehbî Lütfiyye*, İstanbul: CihanNeşriyat, 2. bsk.

BEYZDEOĞLU, Süreyya A. (2000), *Sünbülzâde Vehbî*, İstanbul: Şûle Yay.

BİLKAN, Ali Fuat (1999), "Akovalızâde Hâtem Divanında Mahallîlik", *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Himmet Biray Özel Sayısı*: 476-486.

BİLKAN, A.Fuat (2000), *Türk Edebiyatında Muamma*, Ankara: Akçağ Yay.

BJORKMAN, Walther (1965), "Die Klassisch-Osmanische Literatur", *Philologiae Turcicae Fundemanta*, II, Weisbaden: 403-426.

BOMBACI, Alessio (1968) *Historire de la Litterature Turque*, (trans: İ. Melikoff), Paris.

CENGİZ, H.Erdoğan (1986), "Divan Şiirinde Musammatlar", *Türk Dili*, sayı: 415-416: 291 – 429.

CEYLAN, Ömür (2003), Hânedânda Bir Âsî: Âsaf Dîvânı, Ankara

CORBOGNONA (1993), *18.Yüzyıl Sonunda İstanbul*, (çev.E.Özbayoğlu), İstanbul: Eren Yay.

COŞKUN, Menderes (2002), *Manzum Bir Şairler Tezkiresi: Hâsib'in Silkü'l-Le'âl-i Âl-i Osman'ındaki Şair Biyografileri*, Ankara.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1987), "Nedîm'e Dâir", *Türk Dili*, 426: 331-344.

ÇELEBİ, A.Hâlet (1953), *Divan Şiirinde İstanbul*, İstanbul: Halk Bas.

ÇELEBİOĞLU, mil (1988), *Erzurumlu İbrahim Hakkı*, Ankara: KTBYay.

ÇELİKOĞLU, Şahver (1985), *Sezayî-i Gülşenî Divanı*, İstanbul.

ÇELTİK, Halil (1998), "18.Yy. Tezkirelerinde Divan Şairleri", *Journal of Turkish Studies*, 22: 49-85.

DANİŞMEND, *İsmail Hami* (1972), İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi, *İstanbul: Türkiye Yay.*, C.4.

DASH, Dash (2000), *Lâle Çılgınlığı*, (Çev. Özden Arkan), İstanbul: Sabah Kitapları.

DİKMEN, Hamit (1998), "Seyyid Vehbî'nin Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Şairliğinin Değerlendirilmesi", *JOTS*, 22: 87-101.

DİLÇİN, Cem (1986), "Divan şiirinde Gazel", *Türk Dili*, Türk Şiiri Özel Sayısı II: Divan Şiiri, 415-417: 78-247.

DOĞAN, M.Nur (1997a), *Lâle Devri Şairi Şeyhülislâm İshak ve Divanı*, Ankara: MEB yay.

DOĞAN, M. Nur (1997b), "Şeyhülislâm İshak, Hayatı, Şahsiyeti", *TDED*, 26: 235-262.

DOĞAN, M.Nur (1997c), *Lâle Devri Şairi Şeyhülislâm Es'ad ve Divanı*, Ankara: MEB Yay.

DOĞAN, M.Nur (2003), *Hüsn ü Aşk, İstanbul.*

D'OHSSON, M. I. (t.y.), *XVIII. Yüzyıl Türkiyesinde Örf ve Adetler*, (çev. Z. Yüksel), İstanbul.

ELGİN, Necati (1959), *Selim III (İlhamî)*, Konya: Yıldız Bas.

ELİAÇIK, Muhittin (2001), "Tokatlı Kânî'nin Hirre-nâme Adlı Mektubu Üzerine", *Türk Dili*, 570:550-554.

ELİAÇIK, Muhittin (2001), "Kânî'nin Sadrazam Yeğen Mehmed Paşaya Yazdığı Ağır Bir Mektubu", *Türk Dili*, 593: 592-594.

EMECEN, Feridun (1999), "Osmanlı Siyasî Tarihi: Küçük Kaynarca'dan Yıkılışa", *Osmanlı Devleti Tarihi*, I, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay.: 66-138.

"Encümen-i Şuara" (1995), *DİA*, 11:179-181.

ERDEM, Sadık (1995), *Râmiz, Âdâbu'z-Zurefâ*, Ankara: AKM Yay.

ERDEM, Sadık (1996), "Dürrî-i Yek-çeşm ve Gazelleri", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 103:165-204.

ERDEM, Sadık (2001), *Subhîzade Azîz ve Dîvanı*, Isparta: Fakülte Kit.

ERDEMİR, Avni (1999), *Anadolu Sahası Musikişinas Divan Şairleri*, Ankara: Tüsav Yay.

ERDOĞAN, Kenan (2003), *Diyarbakırlı Said Paşa Dîvanı*, Manisa.

FAROQHI, Suraiye (1999), "İktisat Tarihi (17. ve 18. Yüzyıllar)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi* III, İstanbul: Milliyet Yay.: 191-218.

FAROQHI, Suraiye (1997), *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*, (çev. Elif Kılıç), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

FATİN DAVUD (1271), *Hâtimetü'l-Eş'âr*, İstanbul.

GENÇ, İlhan (1998), *Hoca Neş'et, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni*, İzmir.

GENÇ, İlhan Genç (2000), *Esrar Dede, Tezkire-i Şuara-yı Mevleviyye*, Ankara: AKM Yay.

GIBB, E.J.Wilkinson (1999), *Osmanlı Şiir Tarihi I-V*, (Terc. Ali Çavuşoğlu), Ankara: Akçağ Yay.

GÖÇGÜN, Önder (1991), "Tokatlı Kânî", *Türk Edebiyatı Araştırmaları I*, Konya: 153-160.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1972a), *Nedim Divanı*, İstanbul, 2. bs.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1972b), *Türk Tasavvuf Şiiri Antolojisi*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1953), *Şeyh Gâlib, Hayatı, Sanatı, Şiirleri*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1955a), *XVIII.Yüzyıl Divan Şiiri*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1955b), *XIX.Yüzyıl Divan Şiiri*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1968), *Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk*, İstanbul.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1983), *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik*, İstanbul: 2. baskı.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1985), *Şeyh Gâlib Divanı'ndan Seçmeler*, Ankara: KTB Yay.

GÜREL, Rahşan (1999), *Derviş Nihad Bir Saray Adamı: Enderunlu Osman Vâsıf Bey Ve Dîvânı (Dîvân-ı Gülşen-i Efkâr-ı Vâsıf-ı Enderûnî)*, İstanbul.

GÜZEL, Abdurrahman (1983), "Tekke Şiiri", *Türk Dili*, Türk Şiiri Özel Sayısı: III (Halk Şiiri): 251-454.

GÜZEL, Abdurrahman (1999), *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yay.

GÜZELYÜZ, Ali (1997), "Hoca Neş'et'in Hayatı, Eserleri ve Tûfân-ı Ma'rifettteki Tasavvufî Görüşleri", *İlmî Araştırmalar 5*: 167-175.

HOLBROOK, Victoria (1996a), "Alegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü", *Defter*, 9 (27): 65-80.

HOLBROOK, Victoria (1996a), "Klâsik Sonrası İmge, Okyonussal Benlik", *Toplum ve Bilim*, 70:199-214.

HOLBROOK, Victoria (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, (çev.E.Köroğlu-Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yay.

HORATA, Osman (1997), "Esrar Dede'nin Şiirlerinde Tahkiye I, II", *Türk Dili*, 544: 593-599; 546: 423-433.

HORATA, Osman (1998a), "Esrar Dede'nin Hayatı ve Eserleri", *Evrenselliğe Yolculuk, HÜ, Emel Doğramacı Armağanı*, Ankara: 169-184.

HORATA, Osman (1998b), *Esrar Dede, Hayatı, Eserleri, Şiir Dünyası ve Divanı*, Ankara: KB Yay.

HORATA, Osman (1998c), "Ses Anlam Bütünlüğü ve Gazel-i Tecnisler", *Doğu Akdeniz,(Doğu Akdeniz Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi)*, I (1): 65-76; (1978).

HORATA, Osman (2000), "Esrar Dede'nin Lügat-i Talyan Tercümesi", *Türkbilig, Türkoloji Araştırmaları*, 1: 73-80.

HORATA, Osman (2004), "Son Klâsik Dönem: Nazım", *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*, Ankara: AKM Yay. c.5, s. 443 - 551.

HORATA, OSMAN (2002), "Zihniyet Çözülüşünden Edebî Çözülüşe: Lâle Devri'nden Tanzimat'a Türk Edebiyatı", *Türkler*, Ankara: Yeni Türkiye Yay., c. 11: 573-592.

HÜMAÎ, Celalüddin (1340), *Tarih-i Edebiyyat-ı İran (Ez- Kadimterin-i Asr-ı Tarihi ta Asr-ı Hazır)*, Cap-i Devvum, Tehran.

İBNÜLEMİN M.KEMAL İNAL (1930-1942), *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul.

İHSANOĞLU, Ekmeleddin (1999), "Eğitim ve Bilim", *Osmanlı Medeniyeti Tarihi*, I, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay.: 221-361.

İLGÜREL, Mücteba (1978), *Ahmed Vâsıf Efendi Mehâsinü'l-Âsâr ve Hakâikü'l-Ahbâr*, İstanbul.

İNALCIK, Halil (1990), "Osmanlı Toplum Yapısının Evrimi", (çev. M.Özden-F.Unan), *Türkiye Günlüğü*, sayı:11: 30-41.

İNALCIK, Halil (1993), "Osmanlılarda Batı'dan Kültür Aktarması Üzerine", H.İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu, Toplum ve Ekonomi*, İstanbul: Eren Yay.: 425-430.

İNCE, Adnan (1997), *Sâlim Tezkiresi*, Ankara.

İNCE, Adnan (1994), *Sâlim Dîvanı*, Ankara:.

İNCİCİYAN, P.G. (1976), *XVIII. Asırda İstanbul*, (çev. H.D.Andreasyan), İstanbul: 2. baskı.

İPEKTEN, Halûk (1986), *Türk Edebiyatının Kaynaklarından Türkçe Şuara Tezkireleri*, Erzurum.

İPEKTEN, Halûk (1989), *Enderunlu Vasıf*, Ankara: KB Yay.

İPEKTEN, Halûk (1996a), *Şeyh Gâlib Hayatı, Sanatı, Eserleri*, Ankara: Akçağ Yay.

İPEKTEN, Halûk (1996b), *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*, İstanbul: MEB Yay.

İPEKTEN, H., İSEN, M., KARABEY, T., AKKUŞ, M. (1987), "XVIII.Yüzyıl Divan Nazmı", *Büyük Türk Klâsikleri*, 6: İstanbul: Ötüken-Söğüt Yay.: 193-414.

İPEKTEN, H. ve M. İSEN (1992), "XVIII.Yüzyıl Divan Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı III*, Edebiyat, Ankara: TKAE Yay., 2.baskı, s.185-207.

İPŞİRLİ, Mehmet (1999), "Islahat", *DİA*, 19:170-174.

İSEN, Mustafa (1991), "Divanlarda Heceyle Yazılmış Şiirler", Türk Kültürü Araştırmaları, yıl:XXIX (:1-2): 204-231; *Ötelerden Bir Ses*, Ankara 1997: 385-421.

İSEN, Mustafa (1995), "Osmanlılarda Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III.Selim'le Şeyh Gâlib'deki Görüntüsü", *Şeyh Gâlib Kitabı*, (Yay. Haz. B. Ayvazoğlu), İstanbul: 39-44.

İSEN, M. ve BİLKAN, A.F. (1997), *Sultan Şairler*, Ankara: Akçağ Yay.

İslâm Ansiklopedisi, MEB Yay.: Sünbülzade Vehbî (Ö.F.Akün), Sürurî Seyyid Osman (Ö.F.Akün), Çelebizâde İsmail Asım Efendi (M.C.Baysun), Şeyh Galib (A.Gölpınarlı), Nazîm Yahya (H.İpekten), Haşmet (M.Kaplan), Ragıb Paşa (A.Karahan), Osmanzade Taib (A.Karahan), Belîğ M.Emin (F.A.Tansel), Neşet, Hoca Süleyman (F.A.Tansel), Kânî, Abu Bekir (F.A.Tansel), Nedim (F.A.Tansel), Fıtnat, Zübeyde (A.C.Yöntem), Fazıl (A.C.Yöntem), Akif Paşa (A.H.Tanpınar), Arif Hikmet Bey (F.A.Tansel), Fatin (O.Köprülü), İzzet Molla (F.Abdullah, Leyla Hanım (V.Günyol), Nevres (F.Abdullah), Pertev Paşa (Ş.Turan)

İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: TDV Yay.: Enis Receb Dede (H.Aksoy), Fıtnat Hanım (Ö.F.Akün), Belîğ, İsmail (M.Çıpan), Hoca Neş'et (M.İsen), Hamî-i midî (A.Karahan), Enderunlu Vasıf (S.Küçük), Enderunlu Fazıl (S.Küçük), Belîğ, M.Emin (İ.Pala), Ahmed Dürrî Efendi (A.Talay)

İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu (1965), İstanbul: C.III: 553-934.

KABAKLI, Ahmet (1978), *Türk Edebiyatı*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı yay., 4. bs., C. I-II.

KAHYA, Esin (1987), "18. ve 19. Yüzyıllarda Genel Çizgileriyle Bilim", *Erdem*, 3(8): 491-517.

KALPAKLI, Mehmet (1999), *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul: YK Yay.

(KAM) Ruşen Ferid (1933), *Bestekâr-şair Nazîm*, İstanbul.

KARTAL, Ahmet (1998), *Klâsik Türk Şiirinde Lâle*, Ankara: Akçağ Yay.

KARAL, Enver Z. (1940), *Tanzimat'tan Evvel Batılılaşma Hareketleri*, İstanbul.

KEMİKLİ, Bilal (2003), *Şair Şeyhülislâm Ârif Hikmet Beyefendi (Hayatı, Eserleri, Şiirleri)*, Anakara.

KILIÇ, Atabey (1996), "Mirzâ-zâde Ahmed Neylî ve Manzum Bir Mektubu", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 101: 193-204.

KIZILTAN, Mübeccel (1994), "Divan Edebiyatı Özelliklerine Uyarak Şiir Yazan Kadın Şairler", *Sonbahar Dergisi*, 21-22: 104-169.

KOCATÜRK, V.Mahir (1963), *Saz Şiiri Antolojisi*, Ankara.

KOCATÜRK, V. Mahir (1964), *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara.

KOLCU, Hasan (1990), "Divan Şairlerinin Hece Veznine Karşı Tavırları", *Türk Dünyası Araştırmaları*, 69: 163-169.

KONCU, Hanife (2000), "Klâsik Türk Edebiyatında Valî Mahlâslı Şairler ve Valî-i midî", *İlmî Araştırmalar*, 9: 119-132.

KORTANTAMER, Tunca (1985), "Nedim'in Şiirlerinde İstanbul Hayatından Sahneler", TDEA Dergisi, 4:20-60; *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara 1993:337-390.

KORTANTAMER, Tunca (1989), *"Nedim'in Manzum Küçük Hikâyeleri"*, *TDEA*, V: 13-29; *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara 1993: 391-412.

KÖPRÜLÜZADE, M. Fuad (1931), *Eski Şairlerimiz Divan Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, M.Fuad (1962), *Türk Saz Şairleri*, İstanbul.

KÖPRÜLÜ, Fuad (1989), "Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri", *Edebiyat Araştırmaları I*, Ankara: TTK Bas.: 271-315.

KUNT, Metin (1999), "Siyasal Tarih (1000-1789)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi* III, İstanbul: Milliyet Yay.: 19-76.

KURNAZ, Cemal (1990), *Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler*, Ankara: Akçağ Yay.

KUT, Günay Alpay (1991), "Matbaa in Turkey", *EI*, VI:799-803.

KUT, Günay (1986), "18.Yüzyıl Türk Edebiyatına Toplu Bakış", *16.Yy.dan 18.Yy.a Çağdaş Kültürün Oluşumu*, İstanbul:Metis Yay.: 263-276.

KUT, Günay (1998), "Anadolu'da Türk Edebiyatı", *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi*, II, İrcica Yay., İstanbul : 21-68.

KUT, Günay (2000), "Pâyitaht İstanbul'un Sultan Şairleri (Seyf ve'l-Kalem Sahipleri)", *İlmî Araştırmalar*, 9: 161-178.

KUT, Günay (2003), "Türk Edebiyatı'nda Klâsik Dönem", *Osmanlı Uygarlığı*, Ankara: KTB Yay., c.2, s. 526-567.

KUTLAR, F.Sabiha (1996), "XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Bir Sebk-i Hindî Şairi: Arpaeminîzade Samî", *H.Ü. Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 13 (1-2): 125-140.

KUTLAR, F. Sabiha (1998a), "İzzet Ali Paşa'nın Şiirlerinde Aşk", *Journal of Turkish Studies*, 22: 141-148.

KUTLAR, F. Sabiha (1998b), "İzzet Ali Paşa Divanı'nda Lâle ve İstanbul Lâlesi İsimleriyle İlgili Bir Dizin Denemesi", *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, Ankara: 250-270.

KUTLAR, F. Sabiha (2004), *Arpaeminizâde Mustafa Samî, Divan*, Ankara, 633 s.

KÜÇÜK, Sabahattin (1985), "Divan Edebiyatında Sosyal Tenkit: Kânî Efendinin Hasbihâli", *Türk Kültürü*, 23 (262): 57-64.

KÜÇÜK, Sabahattin (1997), "Münîf'in Kırk Hadis Tercümesi", *Türkoloji Dergisi*, XII (1): 89-105.

KÜÇÜK, Sabahattin (1999), *Antakyalı Münîf Divanı*, Ankara: KB Yay.

KÜLEKÇİ, N.- KARABEY, T. (1990), *Tuhfe: Farsça-Türkçe Manzum Sözlük*, Erzurum: Atatürk Ü. Yay.

KÜRKÇÜOĞLU, Kemal E. (1996), *Osman Şems Dîvânı'ndan Seçmeler*, İstanbul.

LEVEND, A.Sırrı (1957), *Türk Edebiyatında Şehrengizler ve Şehrengizlerde* İstanbul, İstanbul.

LEVEND, A.Sırrı (1972), *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Ankara.

LEVEND, A. Sırrı (1984), *Türk Edebiyatı Tarihi Giriş I*, Ankara: TTK Yay.

MACİT, Muhsin (1996), *Erzurumlu Zihnî Divanı*, Erzurum: Atatürk Ü. Yay

MACİT, Muhsin (1997), *Nedim Divanı*, Ankara: Akçağ Yay.

MACİT, Muhsin (2000), *Nedim, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Ankara: Akçağ Yay.

MACKAY, Charles (1989), "Lâle Deliliği (Tulipomanie)", (çev.F.Öksüzoğlu), *Tarih ve Toplum*, sayı:72: 35-39.

MARDİN, Yusuf (1987), *Şair Şeref Hanım*, Ankara.

MAŞTAKOVA, Elena (1980), "Türk Aydınlanmasının Ön Tarihi: XVIII. Yüzyıl Edebiyatı Üzerine", *Sovyet Türkologlarının Türk Edebiyatı İncelemeleri*, İstanbul: 9-41.

MAZIOĞLU, Hasibe (1982), "Türk Edebiyatı, Eski" , TA, XXXII: 80- 134

MAZIOĞLU, Hasibe (1988a), "Divan Edebiyatında Sadeleşme Akımı", *Dil Yazıları*, Ankara: 44-52.

MAZIOĞLU, Hasibe (1988b), *Nedîm*, Ankara: Kültür ve Turizm Bak. Yay.

MAZIOĞLU, Hasibe (1992), *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Ankara: Akçağ Yay.

MELIKOFF, I., (1986), "Lale Devri", *EI*, V: 641-644.

MENGİ, Mine (1994), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yay.

MİR-SADIKÎ, Meymenet (1376), *Vâje-nâme-i Hüner-i Şâirî Ferheng-i Tafsilî-yi Istılahât-ı Fenn-i Şi'r ü Sebkhâ vü Mektebhâ-yı An*, Câp-ı Devvum, Tahran.

MUALLİM NACİ (1986), *Osmanlı Şairleri*, (hzl.Cemal Kurnaz) Ankara.

MUM, Cafer (2003), "Halepli Edîb Dîvânına Göre XVIII. Yüzyıl Türkçesinin Bazı Fonolojik Özellikleri", *bilig*, 27:51-70.

MUM, Cafer (2004), *Halepli Edîb Dîvânı (İnceleme-Tenkitli Metin-Cinaslar Sözlüğü)*, HÜ, SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

NAMIK KEMAL (1303), *Tahrîb-i Harâbât*, İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.

NAMIK KEMAL (1312), *Takîb-i Harâbât*, İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.

OĞRAŞ, Rıza (2001), *Esad Mehmed Efendi ve Bağçe-i Safâ-endûz'u*, Burdur.

OKAY, O. - H. AYAN (1975), *Hüsn ü Aşk*, İstanbul.

OKÇU, Naci (1993), *Şeyh Gâlib Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umumî Tahlili ve Divanının Tenkitli Metni*, Ankara: KB Yay., 2 cilt.

ONAN, N.Halil (1941), *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, İstanbul: Maarif Mtb.

18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, Sempozyum Bildirileri (20-21 Mart 1997), İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yay.

Osmanlı Ansiklopedisi, Tarih (Medeniyet), Kültür, c.5, İstanbul: Ağaç Yay.

Osmanlı (1999), (Editör: G.Eren), Ankara: Yeni Türkiye Yay., 12 cilt.

Osmanlı Devleti Tarihi (1999), İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., 2 cilt.

Osmanlı Medeniyeti Tarihi (1999), İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay., 2 cilt.

ÖDEKAN, Ayla (1999), "Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi III*, İstanbul: Milliyet Yay.:369-456.

ÖLMEZ, Ahmet (2000), "Şeyh Gâlib'in Bir Gazelini Şerh", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, IX: 317-326.

ÖZ, Mehmet (1997), *Osmanlı'da Çözülme ve Gelenekçi Yorumları* (XVI. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıl Başlarına), İstanbul: Dergâh Yay.

ÖZ, Yusuf (1997), "Tuhfe-i Vehbî Şerhleri", *İlmî Araştırmalar*, 5: 219-232.

ÖZCAN, Abdülkadir (1989a), *Şakâik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri: Vekâyiü'l-Fuzalâ (Şeyhî Mehmed)*, İstanbul: Çağrı Yay., C.IV.

ÖZCAN, Abdülkadir (1989b), *Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeyilleri: Tekmiletü'ş-Şakaik Fi-Hakk-ı Ehli'l-Hakâik (Fındıklılı İsmet Efendi)*, İstanbul: Çağrı Yay., C.V.

ÖZDEMİR, Hikmet (1996), *Âdile Sultan Divanı*, Ankara: KB Yay

ÖZGÜL, M.Kayahan (1987a), *Hersekli Arif Hikmet*, Ankara: KTB Yay.

ÖZGÜL, M.Kayahan (1987b), *Leskofçalı Gâlib*, Ankara: KTB Yay.

ÖZGÜL, M.Kayahan (1990), *Yenişehirli Avnî*, Ankara:KTB Yay.

ÖZGÜL, M.Kayahan (1999), *Osman Nevres Hayatı ve Eserleri*, İst., MEB Yay.

ÖZGÜL, M.Kayahan (2000), *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*, Ankara: TDV Yay.

ÖZTOPRAK, NİHAT (2000), *Refî-i Âmidî, Cân u Cânân*, İstanbul: Türkgev Yay.

ÖZTOPRAK, NİHAT (2004), "Fennî ve İzzet Efendi'nin Sahilnameleri ve Bu Sahilnamelerde Üsküdar", *Türk Kültürü İncelemeleri*, 11: 111-148.

ÖZTUNA, Yılmaz (1999), *Osmanlı Devleti Tarihi*, Ankara: KB Yay., 2 cilt.

PALA, İskender (1997), *Şiirler Şairler ve Meclisler*, İstanbul: Ötüken Yay.

PEKOLCAY, Necla (1981), *İslâmî Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yay.

SAFA, Zebîhullah (1353), *Muhtasarî der-Tahavvül-i Nazm ve Nesr-i Farsî*, Çap-ı heştum, Tehran.

SCHMİDT, Jan (1993), "Sünbülzâde Vehbî's Şevk-engiz an Ottoman Pornographic Poem", *Turcica*, vol:25, Paris: 9-37.

SEVGİ, A. – ÖZCAN, M. (1996), *Prof. Ali Canip Yöntem'in Eski Türk Edebiyatı Üzerine Makaleleri*, Konya: Sözler Yay.

SHAW, Stanford (1982), *Osmanlı İmparatorluğu ve Modern Türkiye*, I-II, (çev. M. Harmancı), İstanbul:

SILAY, Kemal (1994), *Nedim and the Poeticsof the Ottoman Court: Medieval Inheritance and the Need for Change*, Bloomington: Indiana University Turkish Studies Series.

ŞEMÎYSA, Sîrûs (1378), *Sebk-Şinasî Şi'r*, Tahran.

ŞENTÜRK, A. Atillâ - A. Kartal (2004), *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yay., 536 s.

TANPINAR, A.Hamdi (1976), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

TANPINAR, A.Hamdi (1977), "Nedîm'e Dair Bazı Düşünceler", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: 169-173.

TANRIKORUR, Çinuçen (1999), "Osmanlı Musikisi", *Osmanlı Medeniyeti Tarihi*, II, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay.: 493-530.

TANSEL, Fevziye A. (1976), "Divan Şairlerimizden Fennî'nin Boğaziçi Kıyılarını Canlandıran Mesnevîsi: Sâhilnâme", *TTK Belleten*, XL:331-346.

TATÇI, M.-C. Kurnaz- Y. Aydemir (2001), *Giritli Salacoğlu Mustafa Mesnevîleri*, Ankara.

TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1981), *Tarih içinde Türk Edebiyatı*, İstanbul: Vilayet Yay.

TOSKA, Zehra (1998), "Şairlerin İstanbul'u", *Journal of Turkish Studies*, 22: 195-221.

TURİNAY, Necmettin (1995), "Klâsik Hikâyenin Son Zirvesi: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Gâlib Kitabı*, (Yay.Haz. B.Ayvazoğlu), İstanbul: 179-186.

Türk Ansiklopedisi, MEB Yay. : Neylî (A.Karahan), Dürrî, Ahmed Efendi (İ. Parmaksızoğlu), Nevres, Osman (A. Terzibaşı)

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, İstanbul: Dergâh Yay.

Türk Edebiyatı Tarihi (2006), [Editörler: Talât S. Halman (genel editör), Osman Horata (genel editör yardımcısı), Yakup Çelik, Mehmet Kalpaklı, Ramazan Korkmaz, M. Öcal Oğuz], Ankara: KTB Yay. , 4 Cilt.

UÇMAN, Abdullah (1988), "XVIII. Yüzyıl Tekke Şiiri", *Büyük Türk Klâsikleri*, İstanbul: c.7: 321-372.

UÇMAN, Abdullah (1989), "XIX. Yüzyıl Tekke Şiiri", *Büyük Türk Klâsikleri*, İstanbul: c.9: 195-214.

UNAT, F.Reşit (1968), *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmeleri*, (Yay. B. Sıtkı Baykal), Ankara.

UZUNÇARŞILI, İ.Hakkı (1978), *Osmanlı Tarihi*, IV, 1. Kısım, Ankara: TTK Bas., 3. Baskı.

UZUNÇARŞILI, İ.Hakkı (1983), *Osmanlı Tarihi*, IV, 2. Kısım, Ankara: TTK Bas., 2. Baskı.

ÜNVER, İsmail (1986), "Mesnevî", *Türk Dili*, 415-417: 443 - 461.

ÜNVER, İsmail (1988), "XIX. Yüzyıl Divan Nazım ve Nesri", *Büyük Türk Klâsikleri*, Ankara, c. 8: 99-300.

VANMOUR, J. (2003), *Lâle Devrinin Bir Görgü Tanığı Jean-Baptiste Vanmour*, İstanbul: Koçbank Yay.

YATMAN, Mustafa (1989), *Osmanzâde Tâib Divanından Seçmeler*, Ankara: KB Yay.

YAZICI, Gülgün (2001), "Kâmî'nin Şiirlerinde Tasavvuf", *Tasavvuf*, 3 (7): 217-230.

YEDİYILDIZ, Bahaeddin (1999), "Osmanlı Toplumu", *Osmanlı Devleti Tarihi*, II, İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.Yay.: 441-512.

YENİTERZİ, Emine (1993), *Divan Şiirinde Na't*, 2 cilt, Ankara.

YILDIRIM, Dursun (2001), "Türk Edebiyatının Yüzyılları {Türk Edebiyatına Yeni Bir Yaklaşım Denemesi}", *Kök Araştırmalar*, III (I): 75-122.

YILMAZ, Edhem (2001), *Na'tî Mustafa, Edhem ü Hümâ*, Konya.

YÜKSEL, Sedit (1980), *Şeyh Gâlib Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, Ankara.

YORULMAZ, Hüseyin (1998), *Koca Râgıb Paşa*, Ankara: KB Yay.

YURDAYDIN, Hüseyin G. (1999), "Düşünce ve Bilim Tarihi (1600-1839)", *Türk (Osmanlı Devleti) Tarihi* III, İstanbul: Milliyet Yay.: 275- 344.

ZİYA PAŞA (1291-92), *Harâbât*, İstanbul: 3 cilt.

IV. SES YAPISI

Muhsin Macit

Divan şiirinde dilin kullanımını büyük ölçüde kafiye, redif ve vezin gibi ritmik akışkanlığı sağlayan biçimsel unsurlarla söz sanatları ve mazmûnlar belirlemektedir. Böyle bir sanat anlayışında "bir yazarın özelliğini ele aldığı konudan çok, onu ele alış, işleyiş ve ifade ediş tarzı tayin eder" (Kaplan 1987a: 433). Bir bakıma sanatkâr imkânları hazır bulur, bu hazır malzeme üzerinde yoğunlaşır ve eserine üslûbunun damgasını vurabildiği nispette şair olurdu. Şüphesiz zor bir iştir bu.

Divan şairleri ses düzenlemelerinde, ünlü ünsüz ilişkilerinden, değişik düzeylerdeki tekrarlardan, kafiye, redif ve vezin gibi ritmik unsurlardan, söz sanatlarından yararlandıkları gibi dilde oluşmuş ses değerlerinden de istifade ederler. Kelimeyi yeniden biçimlendirirler. Fakat, "bir kelimenin musikîsi, bu kelimenin şiirde kendisinden önceki ve sonraki kelimelerin ve bütün diğer kelimelerin yarattığı musikîyle uyum içinde olmasıyla ölçülür" (Eliot, 1983: 140). Onun için bir şiirde bütün bu unsurlar kullanılırken ses düzenlemelerinin anlamdan soyutlanmamış olması gerekir. Tanpınar "şiiri şiir yapan havayı kaldırınız, elinizde lügate iadesini bekleyen bir yığın kelime ile birkaç hayâl kırıntısı kalır" diyerek şiirde anlamla bütünleşen sesin önemini vurgular (1977: 19-20).

Türk şiirine bakıldığında âhenk unsurlarının her devirde kullanıldığı, ancak kullanım oranının devirden devire yahut muhitten muhite değişkenlik gösterdiği görülür (Kortantamer 1993: 273-336; Dilçin 1992: 77-114; 1995: 157-202). Şimdi divan şiirinde âhengi sağlayan unsurları; söz ve ses tekrarlarıyla ritmi sağlayan öğeleri örneklerden hareketle ortaya koymaya çalışacağız. Fakat, öncelikle *âhenk* kavramından ne anlaşıldığını tespit etmek lazımdır.

A. ÂHENK NEDİR?

Divan edebiyatı geleneği içerisinde ortaya konulan metinlerde âhenk kelimesi, bazen sözlük anlamıyla ama daha çok musikî terimi olarak kullanılmaktadır. Nitekim aşağıdaki beyitlerde musikî icrâsında ortaya çıkan nağmeye eşlik etmek sûretiyle oluşturulan uyumdan bahsedilmektedir.

Ruhlarun medhin ser-âgâz etdi Bâkî bâğda
Düşdiler hep yanına bülbüller **âheng** etdiler

Bâkî, G.121/5

Nağmene tîr-i nigeh pîş-rev olmakda meger
Mutrıb ebrû da kemânınla hem-**âheng** midir

Nedîm, G.28/2

Tezkirelerde ve divan dibâcelerinde âhengi sağlayan unsurları ifade etmek için elfâz, edâ, mevzûn, selîs, selâset gibi kavramlar kullanılır. Şairler kasidelerinin fahriye bölümlerinde ve başka şairler hakkında yazdıkları manzumelerde de şiirle ilgili bazı meseleleri zaman zaman gündeme getirirler. Ayrıca, gazellerinin, bilhassa makta beyitlerinde kendi şiir görüşleriyle ilgili bazı düşüncelerini ifade ederler. Bu çerçevede kullandıkları mevzûn, selis ve selâset gibi kavramlarla şiirin ritmini sağlayan ölçüye, sözün âhenk ve akıcılığına işâret ederler (Tolasa 1982: 14-46). Bütün bu tavsifler şiirin akıcılığıyla ilgili genel tanımlamalardır. Şiirde akıcılığı, anlamla bütünleşen âhenk sağlar. Buna belâgat kitaplarında selâset, ifadenin âhenksiz olmasına ise *rekâket* denilir.

Âhenk kavramı sadece edebiyatta değil, diğer sanat dallarında da kullanılan bir terimdir. Edebiyat terminolojisinde âhenk, üslûbun bir niteliği olarak şiir ve nesirde kelime ve cümlelerin, âdeta bir musikî tesiri yapacak şekilde ardarda getirilmesiyle sağlanan uyumdur (Yetiş 1988: 516). Divan şairleri bu uyumu sağlamak için geleneğin imkânları içerisinde değişik yöntemlere başvururlar.

Her şeyden önce divan şairleri, şiirle musikînin iç içe olduğu bir atmosferin havasını teneffüs etmişlerdir. Bestelenmek üzere yazdıkları şiirlerin meclislerde okunduğuna dair, en azından okunulmasını istediklerini gösteren ipuçları vardır:

Mutrıb şeker lebinde ne rengin gazel dedim
Hoş-kavl u ter-terânedir anı **mükerrer** et

Şeyhî, G.9/5

Sâza düz mutrıb bu şi'ri dinlesin ol dil-nevâz
Kim bu pervîn ol mehin gûşuna lâyıkdır hemîn

Ahmed Paşa, K.23/10

Râzın nihân ola mı Necâtî ki sözlerin
Meclisler içre okunur uş çeng ü ûd ile

Necâtî Beğ, G.445/5

Divan edebiyatında şiir, musikînin yanında yahut onunla beraber varlığını sürdürür. Klasik Türk musikîsinin büyük ölçüde sese dayandığı dikkate alınırsa şiirle musikî arasındaki ilişkinin hangi boyutlarda olduğu daha iyi anlaşılır. Divan şiirinde kullanılan bazı nazım şekillerinin çerçevesini ve kelime kadrosunu belirleyen de musikîdir. Murabbaların bestelenmek üzere yazılan şiirler olduğunu, tezkirelerde *murabba bağlamak* gibi musikî terimlerinin kullanıldığını biliyoruz. Şarkılar ve bestelenmek üzere yazılan gazeller ancak musikîyle iç içe olan ve

gelişen bir edebî gelenekte var olabilir. Ayrıca, divan şiirinde kullanılan nazım şekillerinde beyit ve mısraların tekrarı söz konusudur. Redd-i mısra ve tecdîd-i matlaları; mütekerrir musammatlardaki nakaratları (ki nakarat da musikî terimidir) ve terkib-bendlerdeki vasıta beyitlerini bu çerçevede değerlendirmek gerekir (Cengiz, 1986: 291-429).

B. ÂHENGİ SAĞLAYAN UNSURLAR

Bilindiği gibi şiiri çekici kılan ve şiirde âhengi sağlayan özelliklerden biri rahat ve doğal söyleyiştir. Bu da ancak konuşulan dilden, günlük konuşma dilinde yerleşmiş anlatım biçimlerinden, kalıplaşmış unsurlardan yararlanılarak gerçekleştirilir. Günlük konuşma dilinden gelen unsurları kullanırken argoya kaçmamak ve şahsî kullanımları öne çıkarmak gerekir. Ayrıca, divan şiirinde atasözü ve deyimlerin yaygın bir kullanım alanı kazandığı, hatta atasözü kullanmaya edebî sanatlar arasında yer verilerek adına *irsâl-i mesel* denildiği bilinen bir husustur.

Şiirde kalıplaşmış yapılar olarak dikkati çeken lafzî iktibâslar da âhengi sağlayan yapısal birlikler olmalarının yanı sıra şiirde farklı bir atmosfer yaratmak, okuyucunun dikkatini çekmek ve anlamı pekiştirmek üzere kullanılmaktadır. Belâgat kitaplarında iktibâs, bedîî sanatlardan sayılır. Tazmin, telmih ve irsâl-i mesel gibi sanatlarla birlikte yahut onlarla ilişkili olarak ele alınır (Akkuş 1993: 10-11). Bu sanatlardan başka, özellikle beyit ve mısra seviyesinde örnekleriyle sık karşılaştığımız cinas, iştikak, tekrir, kalb, aks, tensik, iâde ve tarsî gibi söz sanatlarının âhenge katkıları söz konusu edilebilir. Baştan sona bu sanatlarla örülmüş şiirler bile vardır. Onun için divan şiirinde ses tekrarlarının yanı sıra kelime ve kelime gruplarının tekrarına dayalı bir anlatım tekniğinden bahsedilebilir. Bazı söz ve söz gruplarının belirli aralıklarla tekrarından doğan âhenk, anlamla bütünleştiği zaman, şiirselliği ve meramın etkili bir biçimde sunulmasını sağlar. Sadece şiir değil bir bakıma mensur şiir sayabileceğimiz bahr-ı tavîllerde, secili anlatımı esas alan mensur metinlerde söz ve ses gruplarının belirli aralıklarla tekrar edilmesi metne ritmik akışkanlık kazandırır. "Özellikle sözcük ve öbeklerinin, bütün bir dizenin yinelenmesi ses açısından bir etkileme sağlamakta, bir uyum , bir ritim oluşturmakta, tıpkı, müzik yapıtlarında zaman zaman ana melodinin yinelenmesi ya da çeşitlemelerle anımsatılmasında olduğu gibi, dinleyende uyanan ses imgesini pekiştirmektedir" (Aksan 1993: 218).

Bu bakımdan divan şiirinde aynı seslerden mürekkep tekrarların (tekrir) yanı sıra, benzer seslerin tekrarı da vâkidir. Cinas, iştikak, kalb, aks, iâde ve tarsî gibi söz sanatlarının kullanıldığı şiirlerde benzer seslerin tekrarından doğan bir âhenkten söz etmek mümkündür (Horata 1998: 66-68). Bu edebî sanatlarda karşıladığımız ses ve söz tekrarlarının yanında, divan şiirinde bir anlatım tekniği olarak değerlendirilen birli, ikili, üçlü, dörtlü ve beşli söz tekrarlarının âhengi sağlamak açısından daha sistemli kullanımlar olduğu bilinmektedir (Dilçin 1992: 77-114).

1. Söz Tekrarları

Türkçe'de, aynı kelimenin tekrarlanmasını, anlamları birbirine yakın, karşıt olan veya sesleri birbirini andıran kelimelerin yan yana kullanılmasını ifade eden bir terim vardır: İkileme. İkilemeler, şiirde âhengi sağlamakla kalmaz; ayrıca anlamın pekiştirilerek etkili bir biçimde sunulmasına yardım eder. Hatta ikilemelerle şiirin anlamı arasında öyle bir bütünleşme olur ki, şiirdeki kompozisyon kelimelerle çizilen resme yaklaşır. Bâkî'nin şu beytinde ikilemeyle ejderhâya benzeyen zülüf resmi çizildiğini söyleyebiliriz:

Genc-i visâl tâlibini ejdehâ-sıfat
Ol halka halka zülf-i ham-ender-ham öldürür

Bâkî, G.133/2

Türk dilinde çok eski zamanlardan beri ikilemeler kullanılmıştır. Divan edebiyatında da ikilemelerle örülü beyitlerle, redifleri ikilemelerden oluşmuş gazellerle ve tamamen ikilemelerle yazılmış şiirlerle karşılaşmaktayız (Ünver 1988: 291-97; Dilçin 1995: 157-201). Türkçe'de yer alan ikileme türlerinin tamamına, divan şiiri geleneği içerisinde pek çok sayıda örnek bulmak mümkündür (Hatipoğlu 1981). Fakat, burada sadece aynı kelimenin tekrarı biçimindeki ikilemeler üzerinde durulacaktır.

Divan şiirinde ses açısından bir uyum sağlamak için ikilemelerle ve hatta tekrarlara dayalı anlatım tekniğine düşkün olan Azeri sahası şairlerinin eserlerinde ikilemeyi de aşarak *üçlemeler*le yazılmış gazeller vardır. Şiirlerinde ses ve söz tekrarlarını ustaca kullanan Seyyid Nesimî'nin;

Getir getir getir ol kâseyi revân-perver
Götür götür götür ol çengi bir nevâ göster

Nesimî, G.152

matlalı gazeli bu tarzın başarılı örneklerindendir (Macit 1996: 43).

Şairler bazen bir mısrada bazen de beytin her iki mısraında da ikilemeleri kullanırlar. İkilemelerin yanı sıra aynı beyitlerde, başka söz ve ses tekrarları ve bu tekrarlara dayanan söz sanatları da bulunabilir. Bu divan şiirinin bir anlatım özelliğidir. Bu tür ikilemeler günlük konuşma dilinde de kalıplaşmış dil birlikleri olarak kullanılmaktadır. Bu bakımdan şiirde örnekleri oldukça fazladır. Bu beyitlerde ikilemelerin düzenlediği seslerin yanı sıra diğer ses benzerlikleri de âhenk unsuru olarak dikkati çekmektedir. Ayrıca ikilemelerin anlam açısından da beytin kelime kadrosunu belirlediğini söyleyebiliriz. Meselâ, aşağıdaki üçüncü beyitte *dizin dizin* ikilemesi, *zülüf* ve *zencir* kelimelerini hemen çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla ikilemeler, şiirde sesi aşan, daha doğrusu ses ve anlamı bütünleştiren bir fonksiyon icrâ etmektedirler.

Zülf ü ruhunda bağlı gönüller **dizin dizin**
Rûm illerinde niteki zencîr ile esîr

Necâtî Beğ,G.77/4

Uydurup leşger-i 'uşşâkını ol şâh-ı cihân
Nâz ile **salını salını** 'alem gibi gelür

Bâkî, G.146/3

Bir beyitte birden fazla ikilemenin yer aldığı da olur. Bir beyitte iki ikilemenin kullanımıyla çok sık karşılaşmamıza rağmen üç, dört ikilemeden oluşmuş beyitler sayıca daha azdır. Böyle olması da doğaldır. Çünkü, ikilemeler arttıkça şiirde anlamdan büyük ölçüde soyutlanmış bir hüner gösterisi söz konusu olabilir:

Yollara bakmağ ile pür-hûn olupdur gözlerim
Ah senin **geç geç** gelip **tez tez** durup gidişlerin

Necâtî Beğ,G.292/2

Halka halka kâkülünden **dağ dağ** oldu gönül
Hoş gelip divânelik **dağ üstü** bağ oldu gönül

Şeyh Gâlip, G.199/1

Beyitte kelimelerin ardarda tekrarına dayalı ikilemelerin yanında başka söz sanatları ve ikileme çeşitleri de bulunabilir. Aşağıdaki beyitte bu tür yapılanmanın örnekleri görülmektedir.

Pâre pâre eyler ise bağrımı peykân-ı **dost**
Dîdeden her pâresi çıkup diye kim **kanı dost**

Necâtî Beğ,G.30/1

Aynı kelimenin tekrarına dayanan bu ikileme örneklerine bakıldığı zaman ikilemelerdeki seslerin beyitteki diğer sesleri zenginleştirdiği, beyitte bir ses uyumu yarattığı görülür. Ayrıca beyitteki diğer kelimelerin düzenlenmesinde ve istif edilmesinde ikilemeler etkili olur. Böylece ikilemeler şiirde sadece âhengi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda Cem Dilçin'in *geometrik yapı* terimiyle izah ettiği gibi kelimeler arasındaki anlam ilişkisini de belirler ve düzenler (1995, 157, 201-2).

Divan şiiri geleneği içerisinde şairlerin, söz tekrarlarından bilhassa ikilemelere daha fazla yer verdikleri görülmektedir. Kullanım oranı açısından ikilemelerden sonra birli ve ikili söz tekrarları tercih edilmektedir. Şiirde söz tekrarlarının âhengi sağladığı doğrudur. Ancak, örneklerine az rastladığımız dörtlü ve beşli söz tekrarlarında olduğu gibi kelimelerin kullanım sıklığının artması, şiirde ses ve anlam arasındaki denge ve düzeni bozmaktadır. Bu da şiirde anlam kadar kelimelerin istifine de önem veren divan şiirinin estetik kurallarına uygun düşmez.

2. Ses Tekrarları

Şiirde âhengi sağlayan unsurların başında ses tekrarları gelir. Her dilin kendine mahsus bir fonemler sistemi olduğu ve ses figürlerinin bir dilden diğerine değiştiği bilinmektedir. Şiir, yazıldığı dilin ses sisteminden alınma sesler üzerine kurulur ve onların yardımı ile iletilir (Kortantamer 277; Wellek 1983: 210). Bir şiirin ses organizasyonu ritmik birimlerle âhenkli uzuvlanmalar meydana getirmek sûretiyle yapılır (Mirşan 1966: 5). Şiirde ritmi temin eden unsurlar vezin ve kafiyedir. Bu iki unsur şiirdeki ses düzenlemelerini de tayin eder. Seslerin belirli aralıklarla tekrarı şiiri musikîye yakınlaştırır ve âhengin çekiciliğine dayalı bir atmosfer yaratır.

Divan şiirine baktığımız zaman ünlü ve ünsüzlerle ilgili düzenlemelerin, belirli seslerin bir sistem dahilinde tekrarlanmasıyla husûle gelen âhengin yarattığı iç musikî, yahut Yahyâ Kemâl'in ifadesiyle *"derûnî âhenk"* dikkati çekmektedir (1984: 20-21). Divan şiirindeki ses-anlam ilişkisinin biçimlendirilmesine yönelik bu vurgudan sonra Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, "eski şairlerin büyük tarafları bilerek veya bilmeyerek kendilerini sese emânet etmeleridir" cümlesindeki "bilmeyerek" sözü her halde fazladır (1977: 180). Çünkü, kuralcılığı üzerinde ısrarla durulan divan şiirinde bütün şairlerin uymak zorunda oldukları bir sistem mevcuttur. İşte bu bakımdan eserlerin tek tek incelenip yorumlanması kadar, divan şiirinin estetik kuralları çerçevesinde bütün şairlerin uymak zorunda olduğu sistemin araştırılması da önem kazanmaktadır.

Sadece divan edebiyatı metinlerini incelerken değil, genel olarak şiirin musikîye yakınlaştığı bu nokta üzerinde zaman zaman değişik düşünceler belirmiş ve hatta sembolistler daha da ileri giderek şiirin musikîden ibaret olduğunu iddia etmişlerdir. Çünkü, "herhangi bir şiirde yer alan yinelemeler, vurgu ve ezgi açısından koşutluklar, eşlikler doğurduğu için şiirin ses bakımından etkisini ve müzikalitesini artırmaktadır" (Aksan 1993:237). Ancak, seslerin düzenliliği ve zenginliği bakımından şiirle musikî arasında önemli farklılıklar vardır. Genelde şiirde sesin fonksiyonu kabul edilmekle beraber özellikle Rus formalistleri bu tür incelemeleri edebiyat araştırmalarının bir parçası haline getirmişlerdir. Edebiyatımızda Servet-i fünûn şairlerinin de musikîye düşkünlükleri ve bundan dolayı yeni bir dil yaratma gayretleri, arûzu tekrar yorumlamaları divan şiirindeki sesten bağımsız orijinal bir ses bulma gayretlerinin sonucudur (Kaplan 1987: 199-211).

Divan şiirindeki ses ve söz düzenlemelerini incelerken Türkçe'nin yapısı ile Arapça ve Farsça'dan gelen lügatini göz ardı etmeden tekrarları, vezin ve kafiyeyi ve değişik paralellikleri gösterge kabul ederek doğrudan metinleri değerlendirmek biçimsel incelemede sağlıklı tespitlere ulaşmamızı kolaylaştırabilir (Bayrav 1999: 38-42).

Divan şiirinde âhengin sağlanmasında beyti oluşturan mısralar arasındaki benzer dil birliklerinin ve mütevâzin kelimelerin anlamla bütünleşen sesin eşliğinde paralel sıralanışı da önemlidir. Buna paralelizm diyoruz. Paralelizmde dörtlü, beşli söz tekrarlarında görülen aynı kelimelerin beytin her iki mısraında belli bir düzenle tekrarlanması gibi değil, ses, anlam ve vezin itibariyle benzer kelimelerin tekrarı söz konusudur.

Divan şiirinin teşekkül dönemlerinde ve hatta 15. ve 16.yüzyılda eser veren şairlerin büyük bir kısmının divanlarında birbirini izah eder nitelikte mısralardan kurulmuş beyitlerin sayısı oldukça fazladır. Şair söylemek istediğini bazı benzetme unsurlarının çağrışımına, divan şiirinin imaj dünyasında yer alan kabullere dayanarak söyler. Bilhassa matlalarda hem sentaks hem de anlam açısından paralellikler dikkati çekecek boyutlardadır. Divan edebiyatında özellikle redifli şiirlerde dikkati çeken bu paralelliklerin beyti aşarak gazel seviyesinde yapılanmış örnekleri de vardır. Necâtî'nin şu şiirinde, her beyitte kendi içinde paralel söyleyişlerle oluşturulmuş bir bütünlük dikkati çekmektedir:

Gamzen beni helâk edegöre dura gözün
Durmaya geri gamze kılıcın ura gözün

Bin va'de ede etmeye birin edâ lebin
Bin nâvek ata atmaya birin hata gözün

Kâ'il olursam ölmeye men' ede leblerin
Mâ'il olursam ölmemeğe komaya gözün

Necâtî Beğ, G.318

Paralel unsurların belli bir düzen içinde sıralanışının yanı sıra anlamca paralellikler ve koşutluklar oluşturularak düzenlenen gazeller de vardır. Necâtî Beğ'in aşağıdaki gazelinin ilk beytinde, sentaktik paralelizmin yanı sıra sevgilinin özellikleri ile kendi hususiyetlerini karşılaştırdığı görülmektedir. Anlam açısından da beyitte bir koşutluk oluşturulmaktadır. Bu gazelin matlaındaki mısralar arası karşılaştırma yöntemi, gazelin devamında beyit seviyesinde sürdürülür; müteakip beyitlerin birinde aşığın diğerinde güzelin özellikleri anlatılmak suretiyle şiir tamamlanır.

Bir yüzü gül gonce-leb dil-dâr dersen işte sen
Sen güle bülbül gibi kim zâr dersen işte ben

Zülfü anber boyu ar'ar serv kadd ü lâle-had
Bir semen-ber gonce-leb dil-dâr dersen işte sen

Mihnet ü derd ü gam-ı aşkınla olmuş haste dil
Bir belâkeş âşık-ı dîdâr dersen işte ben

Necâtî Beğ, G.433/1-3

Necâtî'nin yukarıdaki gazelinde görülen anlatım tekniğini Bâkî de beğenmiş ve bu kanaatini, Necâtî'nin gazelini tanzir ederek belirtmiştir. Bâkî'nin matlaını iktibas ettiğimiz bu naziresi Necâtî'nin sözünü ettiğimiz şiirinden âhenk bakımından daha mükemmeldir.

Bir lebi gonca yüzi gül-zâr dirseñ işte sen
Hâr-ı gamda 'andelîb-i zâr dirseñ işte ben

Bâkî, G.380

Divan şiirinde benzer yapıdaki unsurların belli bir sistem içinde tekrarıyla gerçekleştirilen tedric ve tensik sanatı, çok yaygın olmamakla birlikte kullanılmıştır. Özellikle devriyelerde bu tür yapılanmalarla çok sık karşılaşılır. Edebiyatımızda bu sanatları en çok kullanan şair, herhalde Nesimî'dir. Onun aşağıda matlaını iktibâs ettiğimiz gazeli bu sanatla yazılmış güzel şiirlerindendir.

Nigârım dil-berim yârim enîsim mûnisim cânım
Refîkim hem-demim ömrüm revânım derde dermânım

G.243/1

Divan şiirinde örneklerini gördüğümüz bu paralelliklerin yanı sıra, aynı kökten türemiş ve aynı vezinli kelimelerle yapılan murassa beyitlerin sayısı da gözardı edilemeyecek kadar çoktur.

Gözü sihrine tutuldum figân ol türk-i hun-rîzin
Saçı fikrine tutuldum meded bir nâ-müselmânın

Necâtî Beğ,G.325/3

Felekde kaldı mı nâmın yazılmadık bir tâk
Zeminde kaldı mı medhin okunmadık bir yer

Nedîm, K.13/42

Gencînen olsam vîrân edersin
Ayînen olsam hayrân edersinŞeyh Gâlip, G.238/1

Bâkî'nin aşağıdaki beyitlerinin ilkinde mısra sonundaki kelimenin, ikinci mısraın başında; ikinci ve üçüncü beyitlerde ise birinci mısraların başındaki kelimelerin ikinci mısraların başında tekrar edilmesinin yanı sıra her beyitte ortak sözlü paralelizm dikkati çekmektedir:

Yansa dâğ-ı sînem üzre hasret-i haddünle nâr
Nâr nûr u nûr hûr u hûr pür-envâr olur

Kûhdan geçse gam-ı zülfünle âhum sarsarı
Kûh deşt ü deşt bâğ u bâğ sünbül-zâr olur

Goncaya baksa lebünsüz çeşm-i Bâkî bir nazar
Gonca berg ü berg hâr u hâr hançer-dâr olur

Bâkî, G.114/3-5

Şiirde ses, anlam ve yapı bakımından birbiriyle ilişkili olan kelim ve kelime gruplarının simetrik veya paralel dizilimi âhengi sağlamakla kalmaz, aynı zamanda beyitteki hareket ve görüntü unsuruyla da örtüşür. Görüntünün ritmiyle söz ve ses tekrarlarının oluşturduğu ritmin yarattığı kompozisyon, şiirde anlamı da pekiştirici bir işleve sahiptir (Kurnaz 2001: 87-92). Sesle anlamın örtüşmesine, mısradaki seslerin manâya göre düzenlenmesine armoni denir.

Şiirde armoniyi sağlayan unsurlar, aliterasyon ve assonans olmak üzere iki alt başlık altında incelenebilir (Armoni, aliterasyon ve assonans terimleri için bkz. Kaplan 1987: 201-202; Güz 1987: 83-99; Aksan 1995: 205-217; Tural 1988: 230-232). *Aliterasyon*, bir mısra içinde veya devam eden mısralar arasında aynı ünsüzlerin tekrarlanması anlamına gelir.

Şiirde teşekkül bakımından benzeşen ünlülerin bir mısradaki kelimelerin bünyesinde veya önceki yahut sonraki mısraların hecelerinde âhenk oluşturacak şekilde arka arkaya tekrarlandığı da olur. Buna *assonans* denir. Nedîm'in aşağıdaki gazelinde ünlü ve ünsüzlerin tekrarı, şiirde bir musikî atmosferi yaratmakla kalmaz, aynı zamanda raks eden bir *çengî güzeli*nin bütün hareketlerini sözün ritmi ve seslerin iştirakiyle gözümüzün önünde canlandırır:

Dili raks-âver eder sabr edemem mâhasali
Yüreğim oynadı gördükde o çengî güzeli

.....

Bir perî eylemedi çâre dil-i nâ-çâre
Mutribin çâk çâk-ı çâr-pâresine çarpılalı

Nedîm, G.162/1-4

Bu mısralarda görüldüğü üzere divan şiirinde ünlü ve ünsüzlerin uyumunun yanı sıra bunu da aşan, benzer hecelerin kullanılmasıyla oluşturulan uyumdan da bahsetmek lâzımdır. Bir beyitte bulunan kelimelerdeki müşterek seslerden oluşan hecelerin oluşturdukları tekrarlar tecnise varmayacak boyutlarda olabilir.

Dil gamzesini gör**meyeli meyli** yok **meye**
Yaşım şarâb olur kaygım dolu câmdır

Şeyhî, G.32/7

Zülfün dününde **verdim** dil haddine gören **der**
Mağribde bir kalen**der** âyîne sundu aya

Ahmed Paşa, G.263/7

Sağlı sollu hârdan hançer takınmış gûyiyâ
Zâhid-i yâbis-dimâğ ile eder peykâr gül

Necâtî Beğ, K.15/14

Ancak, ses tekrarlarının her zaman anlamla örtüştüğünü söylemek imkansızdır. Şairler bazen ses tekrarlarını şiirde musikîyi artırmak için kullanırlar. Şairlerin tercih ettikleri seslerle mizaçları arasında bir ilişkinin olup olmadığı kesinlik kazanmamakla birlikte belli seslerin yoğun olarak kullanılmasının âhengi sağlama kaygısını aşan bir tarafı olmalıdır. Aslında şairler her zaman âhenk sağlamak için benzer yahut aynı sesleri tekrarlamazlar; kimi kere de belâgat kurallarına aykırı olmasına rağmen beyitte bazı harf veya kelimeleri yan yana bilerek ve isteyerek kullanırlar. Buna tenâfür denir (Bilgegil 1980: 24-5).

Hilmi Yavuz, *"Şiir ve Harfler"* başlıklı bir yazısında şiirde harflerin fonksiyonuna dair, düşünür ve edebiyat araştırıcılarının görüşlerini nakleder. Bu yazıda Roman Jakobson'un konuyla ilgili düşüncelerini genel hatlarıyla şöyle özetler: "Jakobson dilde seslerin duyumsal niteliklerinden dolayı belirli anlamlar iletebileceklerini belirtir; bir ses sembolizminden söz eder. Ses sembollerinin değişik duygu türlerine, özellikle de işitim ve görmeye bağlı nesnel ilişkiler olduğunu öne sürer... Seslerin duyulara gönderme yaparak kurduğu anlam, tıpkı müzikte olduğu gibi cılız ve belirsizdir: Sözcüklerle betimlenebilir, ama sözcüklerle çevrilemezler; sözel anlamdan farklı şeylerdir çünkü" (Yavuz 1991: 29-34). Roman Jakobson'un bu görüşlerinden hareketle söylersek, arûzun ses düzenlemelerindeki fonksiyonu da akılda tutularak, divan şiirinde kelimelerin ses özellikleri ve âhenge katkıları belirlenebilir. Ancak, ses düzenlemeleri konusunda şairlerin kişisel eğilimlerini ve seslerin anlamla ilişkisini tespit etmek için daha ayrıntılı çalışmalara ihtiyaç vardır.

3. Ritim

Hecelerin belli sayıda öbekleşmeleriyle, vurgulu ve vurgusuz, uzun ya da kısa hecelerin düzenli dizilişiyle şiirde ritim sağlanır. Şiir, ritim üzerine kurulmuş bir ifadeler bütünü, sözel bir düzendir. Aslında ritim bütün güzel sanatların temelini, özünü meydana getirir. Çünkü ritmin olmadığı yerde, birlikten yoksunluk, düzensizlik ve hareketsizlik vardır. "Şiirde musikî yaratabilmek için bir şairin en çok sahip olması gereken şeyler, ritim anlayışı ve bu ritmik yapıyı şiirle kaynaştırabilme gücüdür" diyen T.S. Eliot şöyle devam eder: "Bir şiir veya bir şiirin bir parçası önce ritmik bir yapı olarak gerçekleşir, sonra bu ritmik yapı, kelimelerde ifade bulur ve fikir ve imajları da doğurur" (1983: 147).

a. Arûz

Arûz ölçüsü, Arapça'nın ses dizgesine uygun olarak hecelerin uzun veya kısa, kapalı veya açık oluşuna dayanan bir nazım sistemidir. Arap edebiyatında doğ-

muş, dil yapısına ve edebî geleneğe göre değişikliklere uğrayarak başta Fars ve Türk edebiyatı olmak üzere İslâm medeniyetine giren diğer milletlerin edebiyatlarında da kullanılmıştır. Arapça manzumelerde ilk beytin birinci dizesinin son tefilesine de arûz denir. Ayrıca arûz kelimesinin sözlüklerde yön, cihet, taraf; Mekke, Medine ve etrafı; daracık dağ yolu; bulut; serkeş deve, çadırın orta direği ve karşılaştırmaya esas olan şey gibi anlamlara geldiği konuyla ilgili bilgi veren kaynaklarda tekrar edilmektedir (Çetin 1991, III, 424). Arûzun sözlüklerdeki anlamlarıyla daha sonra kavram olarak kazandığı anlamlar arasında ilişkiler kurulmaktadır. Bu çerçevede en çok itibar edilen ve yaygınlık kazanan görüş şudur: Arûz, çadırın orta direğine verilen addır. Araplarda eskiden oturulan ev (beyt), çadırdır. Ev kapısının iki pervazına mısra, kapının eşiğine ise kâfiye denir. Arûz, pervazı (mısra), eşiği (kâfiye) olan evin (beyt) orta direğidir. Şiirde de arûz ölçüsü, kafiyeli iki mısraı ayakta tutan unsurdur (İpekten 1994: 117; Çavuşoğlu 1981: 3).

Arûz ölçüsü ilk defa İmâm Halil b. Ahmed tarafından nazımla ilgili diğer kavramlarla birlikte bir bütün halinde ele alınmış ve sistemleştirilmiştir. Dilbilgini ve müzikolog olan İmam Halil, yüksek sesle ve irticâlen (doğaçlama) yüksek sesle şiir okuma (inşâd) geleneğinin yaygın olduğu Arap toplumunda arûz ölçüsünü sistemleştirerek arûzu şiir biliminin temel dallarından biri haline getirmiştir. Arap dilinin ses ve imlâ özellikleri dikkate alınarak geliştirilen bu sistemde heceleri belirleyen harflerin harekeli (mütaharrik) ve harekesiz (sakin) oluşları önem taşımaktadır. Bu sistemde harekeli ve harekesiz harfler sebeb (ip) ve veted (kazık) diye isimlendirilen ses gruplarını meydana getirirler. Bunların da çeşitleri vardır.

1. Sebeb-i hafif (hafif sebeb): Biri harekeli, ikincisi sakin iki harfin birleşmesidir. Örnek: min (-den), bin (oğul). Bir kapalı veya uzun hece sayılır.

2. Sebeb-i sakîl (ağır sebeb): İki harekeli harfin birleşmesine denir. Örnek: hiye (o kadın). İki açık veya kısa heceden oluşur.

3. Veted-i mecmû (birleşmiş veted): İlk ikisi harekeli, sonuncusu sakin olan üç harften meydana gelir. Örnek: veled (çocuk). İlki açık, ikincisi kapalı iki hece sayılır.

4. Veted-i mefrûk (ayrılmış veted): İlki harekeli, ikincisi sakin, üçüncüsü harekeli üç harfin birleşmesine denir. Örnek: kable (önce).

Arûzla ilgili eserlerde ayrıntıları anlatılan bu kavramlar, çöl yaşayışından izler taşıyan ve çadırla ilgili çağrışımları barındıran sözcüklerdir. Bu sözcüklerden, yani sebeb ve vetedlerden başka dört harfin birleşmesinden hâsıl olan küçük (suğrâ) ve büyük (kübrâ) fasılalarla arûzda kullanılan sekiz tef'ile meydana gelir. Eskilerin efâ'il ve tefâ'il dedikleri temel sekiz tef'ile şunlardır:

1. fa'ûlün (fe'ûlün) . _ _
2. fâ'ilün (fâ'ilât) _ . _
3. fâ'ilâtün _ . _ _
4. mefâ'îlün . _ _ _
5. müstef'ilün _ _ . _
6. mef'ûlâtü _ _ _ .
7. müfâ'aletün . _ . . _
8. mütefâ'ilün . . _ . _

Bu temel sekiz tef'ile aynen ya da değişikliklere uğrayarak bahirleri meydana getirirler. Bir beytin tef'ilelere ayrılarak arûz kalıbının bulunmasına taktî denir.

Arap şiirinde kuralları belirlenen arûz ölçüsü Fars şairleri tarafından benimsenmiş, Farsça'nın özellikleri dikkate alınarak uyarlanmıştır. Fars şairleri ve bilginleri Arap arûzunun sınırlarını zorlayarak yeni bahirler, vezinler icat etmişlerdir. Başlangıçta kullandıkları bazı vezinleri daha sonra terk etmişlerdir. Fars şairlerinin Arap edebiyatıyla karşılaştıkları zaman yaşadıkları tecrübeyi Türkler Fars edebiyatıyla karşı karşıya kaldıklarında tekrar etmek zorunda kalmışlardır. Fakat İran şairleri tarafından başlangıçta kullanıldığı halde daha sonraki dönemlerde terk edilen kalıpları Türk şairleri de kullanmamışlardır. İran edebiyatında 14. yüzyıldan sonra sık kullanıldığı tespit edilen vezinler Türk şairlerince de çok kullanılmıştır. Türk şairleri gerek tef'ile değişiklikleri gerekse kullanılan vezinler bakımından tam olarak 14. asırdan sonraki Fars arûzunu benimsemişlerdir (Şafak 1994: 12-18). Arûz ölçüsünü alırken ilkin hece ölçüsüne yakın kalıpları kullanmayı tercih etmişlerdir. Çünkü Türkler İslâm medeniyeti dairesine girmeden önce dizelerdeki hece sayısına dayalı bir ölçü anlayışına sahiptiler. Bu ölçü fikri, şairlerin geleneksel yapı ve şekilleri arûza uyarlamalarında belirleyici olmuştur. Fars şiirinde kullanılan bütün kalıpları deneyen Edirneli Nazmî'nin tecrübesi bile Türk şairlerinin arayışlarını göstermesi bakımından önemlidir. Zaman zaman şairler Türkçe şiir söylemenin zorluklarından söz etseler de bunda sadece Türkçe'nin ses dizgesinden ötürü arûzu uygulamanın yarattığı sorunlar değil, belki ondan daha fazla tasavvufun sembolik dilini devşirmek konusunda karşılaşılan kaygılar etkili olmuştur. Yine arûzun Türkçe'ye tatbikinde bazı sorunlar ortaya çıkmış ve şairler bunları aşmak için vasl, imâle ve zihâf gibi yöntemleri denemişlerdir.

1. Vasl (ulama): Sonu sessiz harfle biten bir sözcüğü ardından gelen ve sesli harfle başlayan sözcüğe ulamak, bağlamak demektir.

Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş

Şeyh Galib'in bu dizesinde gül âteş (- - -) yerine gü lâteş (. - -) gülbün âteş (- - - -) yerine gülbünâ teş (- . - -) şeklindeki okuma biçimi şiirin vezne uymasını sağladığı gibi âhenk oluşmasına da katkıda bulunur. Ulama yapılması gereken yerde yapılmazsa kesinti (sekt) oluşur. Örnek:

Kamu bîmârına cânân devâ-yı derd eder ihsân

Fuzûlî'ye ait bu dizede "eder ihsân" ibaresi "ede rihsân" şeklinde ulamalı okunmaya vezin zaruretinden dolayı elverişli olmadığı için sekt (kesinti) yapılmasına neden olmuştur.

Yeri gelmişken belirtelim. Vezin zaruretinden dolayı mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün veznindeki bir dizenin üçüncü ve dördüncü açık hecelerinin kapalı okunmasıyla sekt-i melih sözkonusu olur. Vezin şu şekle dönüşür: mef'ûlün fâ'ilün fe'ûlün.

2. İmâle (Uzatma) : Kısa hecenin uzatılarak okunmasıdır. İki çeşit imâle vardır.

a. İmâle-i maksûr (kısa uzatma): Açık veya kısa sesli hecelerin uzun veya kapalı okunmasıdır. Türkçe kelimelerde yapılır.

Gülüm şöyle gülüm böyle demekdir yâre mu'tâdım
Seni ey gül sever cânım ki cânâna hitâbımsın

Nedîm'in mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün vezniyle yazdığı bu beytinde şöyle, böyle, seni kelimelerinin açık/kısa olan ikinci heceleri uzatılarak okunduğu taktirde veznin tatbiki mümkün olur.

b. İmâle-i memdûd (çok uzatma, medd): Arapça ve Farsça kelimelerde bir uzun/kapalı heceyi yahut sonu iki sessiz harfle veya hemze ile biten bir heceyi bir uzun/kapalı bir kısa/açık olmak üzere iki hece olarak okumak demektir. Fuzûlî'nin şu beytinde dost, bî-rahm ve derd kelimeleri tek heceli oldukları halde bir kapalı/uzun bir açık/kısa olmak üzere iki heceli okunması gerekir.

Dost bî-pervâ felek bî-rahm devran bî-sükûn
Derd çok hem-derd yok felek kavî tâli' zebûn

3. Zihâf (Kısaltma): Uzun/kapalı hecenin kısa okunması demektir. Genellikle Arapça ve Farsça kelimeleri arûz ölçüsüne uydurmak için başvurulan bir yöntemdir. Şairlerin mahlaslarındaki nisbet "i" leri, sözgelimi Bâkî, Nef'î kelimelerindeki ikinci heceler uzun/kapalı oldukları halde genellikle kısa okunurlar. Kusur sayılır.

Sâkî-i bezmin alınmadı elinden câm-ı mül
Kopmadı şâh-ı gül-i ümmîdden bir dâne gül

Şeyhülislâm Yahyâ'nın bu beytinin ilk dizesindeki sâkî kelimesi uzun/kapalı olduğu halde vezin zaruretinden dolayı açık/kısa okunmalıdır.

Türk şairleri bu yöntemlerden de yararlanarak arûz kalıplarını şiirlerinde asırlarca kullanmışlardır. Divan şiirinde arûz ölçüsü, Arapça'nın ses dizgesine uygun olan ve temelde hecelerin uzun ve kısa oluşuna dayanan bir ritim meydana getirir. Böylece müzikteki gibi düzenli ses oluşumları elde edilerek söze müzik öğesi eklenmiş olur. Bilindiği gibi ritme hakim olan bir üst yapı vardır. Bu metriktir. Bir şiirde dizeleri oluşturan sözcükleri hece sayıları, hece süreleri ve vurguları açısından inceleyerek dizenin ses yapısını aydınlatmaya çalışan alana *metrik* adı verilmektedir. Divan şiirinde veznin yanı sıra mısraların ritmik düzenlenmesine zemin hazırlayan ve onu teşvik eden bir başka unsur kafiyedir. Bu yüzden şiirde temel unsurun nağme veya derûnî âhenk olduğuna inanan Yahyâ Kemâl, "şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle gelir. Şiir musikînin hemşiresidir, âletsiz teganni edilmez" der (Beyatlı 1984: 135).

Divan şiirinde arûz ölçüsü başlıca ritim aracıdır. Nazımda uzun veya kısa , kapalı veya açık hecelerin âhenkli dizilerine dayanan arûz sisteminden önce Türk metriği *'accentual syllabique'* sisteme, yani vurgulu hece sayısına dayalıydı (Tanrıkorur 1991:713). "Türk dilinde vokaller Arapça'daki gibi uzun ve kısa olarak ayrılmadıklarından, umumiyetle hecelerin de uzunluk ve kısalığı, bir vokal hususiyeti olarak mevzubahis değildir. Buna rağmen sözlerin vurgulanarak söylenme şekilleri aynı zamanda uzun ve kısa heceler doğurmaktadır" (Mirşan 1966: 39). Ancak, arûz ölçüsünde bu vurgulu hecelerin ses değerleri dikkate alınmaz.

Arûzla ilgili olarak bilgi veren klasik kaynaklarda bu ölçüye kutsallık atfedilmektedir. Nevâyî'nin **Mizânu'l-evzân**'ı başta olmak üzere arûzla ilgili teorik eserlerde Türkçe tezkire mukadimelerinde ve divan dibâcelerinde Kuran-ı Kerim'deki bazı âyetlerin arûz ölçüsüne uygunluğu üzerinde durulmaktadır (Üzgör 1990: 24-36). Ali Şir Nevâyî şöyle der: "Amma bilki, arûz fenni nazm vezinlerinin terazisidir ve soylu fendir, çünkü nazm ilminin rütbesi pek yüce rütbedir. Öyle ki Hak subhânehu ve ta'âlânın Kelâm-ı mecîd'inde (Kur'an'da) pek çok yerde nazm görülmektedir ki arûz kaideleri ile uygunluk göstermektedir" (Nevâyî 1993: 68). Ali Kemal Belviranlı, şiirde veznin sağladığı âhenkle evrendeki ezelî nizam arasında dolaylı bir ilişkiden bahsetmektedir (1965: 12-19). Âşık Çelebi de şiirdeki vezinler ve musikideki devirlerin doğuşuyla ilgili olarak şunları kaydeder ve dolaylı olarak şiir-musiki ilişkisine değinir: "Ba'dehû 'uzama-yı 'ulemâ vü hukemâ-yı kudemâ...felek-i dâirün etvârı ve kevkeb-i sâ'irün edvârı evzân u elhân üzre olduğına 'ârif oldılar. 'İlm-i evzân-ı eş'ârı ve fenn-i musikı vü edvârı terkîb itdiler ve kelimâtların vezn ü kâfiye ve esvâtların nagamât u nakarât üzre tertîb itdiler" (Kılıç 1995: 9-10). Dolayısıyla divan şairlerinin arûz veznini kullanmadaki ısrarları sadece estetik açıdan değil, etik açıdan da bir zorunluluk gibi görülmektedir.

Arûzun musikîyle ilişkisi ise ayrı bir tartışma konusudur. Bu tartışmaların özellikle usûl ile vezin arasında bir ilişkinin olup olmadığı konusunda odaklandığı bilinmektedir. Her ne kadar Nevâyî, **Mizânu'l-evzân**'ında bazı şekillerin belirli arûz kalıpları kullanılarak bestelendiğinden söz etmiş, ünlü müzikolog Maragalı Abdülkadir vezin-usûl ilişkisinden bahsetmiş olsa da (Bardakçı 1986: 78-88), bu konulardaki bilgisinden asla şüphe etmediğimiz, H. Sâdeddin Arel, "şiir vezinlerinin daireleriyle musikî dizisini veya düzümünü tasvir eden daireler arasında hiçbir münasebet yoktur" diyerek yeni tartışmalara zemin hazırlamıştır (1988: 119). Bu tartışmaların teferruatına girecek değiliz. Çünkü, bu konuyla ilgili kapsamlı bir araştırma yapan Cinuçen Tanrıkorur, Türk musikîsinde usûl-vezin ilişkisinin olduğunu örneklerden hareketle ortaya koymuştur (1991: 709-733).

Arûz vezni ile musikî arasındaki bir başka ilişki öğretim ve intikâl sistemlerindeki müştereklikle ilgilidir. Bilindiği gibi arûz, musikîdeki nağmeler gibi duyuldukça, doğal olarak, zihne yerleşen ritimlerden oluşur ve zihinden geçen, ağızdan çıkan sözleri bu ritimlere uydurarak söyleme esasına dayanır (Şafak 1993: 11-15; amf. 1993a:18-20). Arûz öğretiminde beyitleri ve mısraları takti ederek yüksek sesle okumak ve çok sayıda beyit ezberlemek diğer klasik sanatların öğretiminde esas olan *meşk* usûlünü hatırlatmaktadır. Başlangıçta sadece hat sanatıyla ilgili olarak ortaya çıkan meşk kavramı, zamanla diğer sanat dallarını da kapsayacak biçimde bir öğretim ve intikal sisteminin genel adı olarak kullanılmıştır (Behar 1988: 83-108). Musikîden mimarîye, minyatürden şiire kadar bütün klasik sanatların öğretiminde ve geniş kitlelere intikalinde usta-çırak ilişkisine dayalı bir anlayış söz konusudur. Fütüvvetnâmelerde ve diğer klasik ahlâk kitaplarında önemi vurgulanan bu anlayışı Âşık Paşa, **Garibnâme** adlı eserindeki bir beytiyle çok iyi anlatmaktadır (Ülgener 1991: 93):

Her ne sanat kim cihanda işlenür
Anı halk üstâd elinden öğrenür

Klasik Türk musikîsinin öğretiminde ve halka intikalinde meşk sisteminin ne denli etkili olduğunu Cem Behar, bütün yönleriyle söz konusu makalesinde ortaya koymuştur. Mimarî alanında da usta-çırak ilişkisinin hangi boyutlarda olduğunu göstermek için yeterli malzeme mevcuttur. Divan şiirine gelince, öncelikle arûz öğretiminde meşke dayalı bir tarafın olduğu bilinmektedir. Yoksa ümmî oldukları tezkire müelliflerince de belirtilen şairlerin divan tarzında şiir söylemelerini izah etmek zor olacaktır (Kurnaz 1993: 367-391). Arûz öğretiminde geleneksel usûllerin yanı sıra alfabe değişikliğinin zorunlu kıldığı arayışlar da mevcuttur. Bu arayışlar içerisinde hece ölçüsüyle karşılaştırmalar yapılarak arûz öğretimi yoluna da gidilmektedir (Dursunoğlu 2001).

Bu bilgiler doğrultusunda divan şiirinde aruzun nasıl kullanıldığını, şairlerce hangi kalıpların daha çok tercih edildiğini görebiliriz. Arap şiirinde kullanılan

bahir ve kalıpların tamamının İran ve Türk şiirinde kullanılmadığını daha önce ifade etmiştik. Türk şiirinde % 1'in üzerinde temsil edilebilen kalıp sayısı 11'dir. (İpekten 1994: 274-75; İsen 1994: 119-125). Divan şiirinde en çok kullanılan arûz kalıpları şunlardır:

1. Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün

– . – – / – . – – / – . – – / – . –

Çîn-i zülfün miske benzetdim hatâsın bilmedim
Key perîşân söyledim bu yüz karasın bilmedim

Ahmet Paşa

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni

Nedîm

2. Fe'ilâtün (fâ'îlâtün) / fe'ilâtün / fe'ilâtün / fe'ilün (fâ'lün)

. . – – (– . – –) / . . – – / . . – – / . . – (– –)

Çıkalı göklere âhım şereri döne döne
Yandı kandîl-i sipihrin cigeri döne döne

Necâtî

Hani ol gül gülerek geldiği demler şimdi
Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz

Mâhir

3. Mef'ûlü / mefâ'îlü / mefâ'îlü / fe'ûlün

– – . / . – – . / . – – . / . – –

Bir söz dedi cânan ki kerâmet var içinde
Dün geceye dâir bir işâret var içinde

Nedîm

Göz gördü gönül sevdi seni ey yüzü mâhım
Kurbânın olam var mı benim bunda günâhım

Nahifî

4. Mef'ûlü / fâ'ilâtü / mefâ'îlü / fâ'ilün

– – . / – . – . / . – – . / – . –

Bir dil bilir bulunmadı kim hâlim ağlayam
Bîgâneler içinde zebânım bilinmedi

Yahyâ

Mir'âta bakma bir iki gün eyle tecrübe
Sabr eylemek firâkına müşkil değil midir

Esrâr

5. Mefâ'îlün / mefâ'îlün / mefâ'îlün / mefâ'îlün

. – – – / . – – – / . – – – / . – – –

Sunar bir câm-ı memlû bin tehî peymâneden sonra
Döner vefk-ı murâd üzre felek ammâ neden sonra

Mezâkî

Gülüm şöyle gülüm böyle demekdir yâra mu'tâdım
Seni ey gül sever cânım ki cânâna hitâbımsın

Nedîm

6. Mefâ'ilün / fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün

. – . – / . . – – / . – . – / . . –

Demez nice sürünürsün kapımda sen de garîb
Kimesne bencileyin olmasın vatanda garîb

Necâtî

Getirdin ey dil-i âvâre sîneye bir bir
Ne denlü gussa vü gam varsa âşinâ diyerek

Yahyâ

7. Müstef'ilün / müstef'ilün / müstef'ilün / müstef'ilün

– – . – / – – . – / – – . – / – – . –

Mülk-i bekâdan gelmişem fânî cihânı neylerem
Ben dost cemâlin görmüşem hûr-ı cinânı neylerem

Yunus

Âb-ı hayât-ı la'line ser-çeşme-i cân teşnedir
Sun cür'a-i câm-ı lebin kim âb-ı hayvân teşnedir

Bâkî

8. Mef'ûlü / fâ'ilâtün / mef'ûlü / fâ'ilâtün

– – . / – . – – / – – . / – . – –
(müstef'ilün / fe'ûlün / müstef'ilün / fe'ûlün)
(– – . – / . – – / – – . – / . – –)

Geh gamzen içmek ister kanımı gâh çeşmin
Korkum budur ki nâgeh kanlar ola arada

Fuzûlî

Merhem koyup onarma sînemde kanlı dağı
Söndürme öz elinle yandırdığın çerâğı

Fuzûlî

9. Mefa'îlün / mefa'îlün / fe'ûlün

. – – – / . – – – / . – –

Gülersin gül gibi mahhûb olursun
Yüzün açıldığınca hûb olursun

Necâti tevbeni bozmak dilerler
Çemenle lâle ve gül epsem olmaz

Necâtî

10. Fe'ilâtün / mefâ'ilün / fe'ilün

. . – – / . – . – / . . –

Bir gülün gülşen-i cinâna değer
Sünbülün ömr-i câvidâna değer

Koparır başıma kıyâmet âh
Ne belâdır bu kadd ü kâmet âh

Necâtî

11. Fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün

– . – – / – . – – / – . –

Yoldaşı îmâm ile Kur'ân olur
Şol ki hadd ü hattın anar cân verir

Necâtî

Fars ve Türk şiirinde kullanılan arûz vezinlerinin ritmik yapılarını mukayeseli olarak inceleyen Yakup Şafak, en çok kullanılan vezinlerde toplam açık (kısa) hece sayısının ortalama 34, kapalı (uzun) hece sayısının ise ortalama 55 olduğunu ifade etmektedir. En çok beğenilen kalıplarda kapalı heceler ağırlıktadır. Bu kalıplarda üç kapalı hecenin ard arda gelmesine rağmen üç açık hecenin yan yana gelmediği görülür. Vezinde kapalı hecenin çokluğu ritmin yavaşlamasına, açık hecenin çokluğu ise süratlenmesine yol açar. Ayrıca tef'ile sonlarındaki imâlelerin de ritmi yavaşlattığı bilinen bir hususdur. Bu özellikleri taşıyan kalıpların divan şairlerince çok kullanılmış olması onların ritim konusundaki zevk ve tercihlerini yansıtmaktadır (Şafak 1996a: 31-34). Ritmi artırmak için de divan şairlerinin bilhassa kısa kalıpları tercih ettiklerini burada belirtelim.

Manzum metinlerde vezin, kelime savurganlığını dizginleyerek dilin musikisini öne çıkarmaya yarayan bir unsurdur. Aslında şiir kafiye, redif ve vezin gibi unsurların üstünde, ne bunlarla kayıtlı ne de tamamen bağımsız, bir söz sanatıdır. Musikîde usûl ne ise şiirde de vezin odur. Şiirde seslerin yerini ve fonksiyonunu büyük ölçüde vezin belirler. Hatta arûz, şiirde redif ve kafiyedeki ses düzeninin, dolayısıyla söz varlığının belirlenmesinde de etkilidir. Divan şairlerinin yeknesak ve almaşık vezinlerle yazılmış manzumelerinin mısra sonlarında bilhassa kafiye ve rediflerde bileşik (yani bir buçuk değerinde) hece kullanmama konusunda hassasiyet gösterdikleri bilinen bir hususdur. Geleneğin belirlediği bu yaklaşım biçimi onların ritim anlayışlarıyla yakından ilgilidir (Şafak 1996: 45-53).

Arûz vezninin şiirde ritmi temin eden bir unsur olduğu divan şairleri tarafından bilinmekle beraber şekil ve muhteva ilişkisi üzerinde yeterince durulmamış-

tır. Şekil ve muhteva ilişkisi en çok Servet-i fünûn neslini bilhassa Tevfik Fikret'i meşgul etmiş, ruh hallerine uygun vezin kullanmak fikri ilk defa Tevfik Fikret tarafından ortaya atılmıştır (Kaplan 1987: 211-219). Ancak onun bu teorisine Yahyâ Kemâl, "arûz vezinlerinden herhangi biri her nevî âhenge elverişlidir" diyerek itiraz eder ve aynı vezinde yazılmış olmakla beraber muhtelif anlam ve ruh hallerine tekabül eden örnekler verir (1984: 121-26). Divan şairlerinin vezin kullanımındaki tercihlerini de tevârüs ettikleri gelenek ve ritim anlayışları belirler.

Buraya kadar divan şiirinde aruzun âhengi sağlayarak estetik hazzın duyumuna katkısına işaret ettikten sonra Türk şiirinde kullanılan kalıpları, istisnaları olmakla birlikte, sıralamakta yarar vardır.

Hezec

1. mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün
2. mefâ'îlün mefâ'îlün
3. mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün
4. mefâ'îlün fe'ûlün mefâ'îlün fe'ûlün
5. mef'ûlü mefâ'îlün mef'ûlü mefâ'îlün
6. mef'ûlü mefâ'îlün
7. mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün
8. mef'ûlü mefâ'îlün fe'ûlün

Recez

9. müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün
10. müstef'ilün müstef'ilün
11. müstef'ilâtün müstef'ilâtün
12. müstef'ilâtün
13. müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün
14. müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün

Remel

15. fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün
16. fâ'ilâtün fâ'ilâtün
17. fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
18. fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

19. fâ'ilâtün fâ'ilün

20. fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün

21. fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

22. fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

23. fe'ilâtün fâ'ilâtün fe'ilâtün fâ'ilâtün

Münserih

24. müfte'ilün fâ'ilün müfte'ilün fâ'ilün

25. müfte'ilün fâ'ilün

26. müfte'ilâtün müfte'ilâtün

27. Muzâri

28. mef'ûlü fâ'ilâtün mef'ûlü fâ'ilâtün

29. mef'ûlü fâ'ilâtün

30. mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün

Müctes

31. mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilâtün

32. mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Seri'

33. müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün

34. müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilâtün

Hafif

35. fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

Mütekârib

36. fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün

37. fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl

38. fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl

Kâmil

39. mütefâ'ilün mütefâ'ilün mütefâ'ilün mütefâ'ilün

40. mütefâ'ilün fe'ûlün mütefâ'ilün fe'ûlün

b. **Kafiye ve Redif**

Kafiye divan şiirinde ses, redif ise söz tekrarlarının mısra sonlarında simetrik olarak kullanılmasıdır. Ancak, R. Jakobson'un ifade ettiği gibi "kafiye, tanımı itibariyle benzer sesbirim (fonem) yahut sesbirim gruplarının düzenli tekrarına dayanmasına rağmen kafiyeyi sadece ses bakımından tahlil etmek sağlıksız bir basitleştirmeye gitmek olacaktır" (Perloff 1975: 49-51). Çünkü, kafiye bir araya getirdiği unsurlar arasında anlamsal bir ilişkiyi zorunlu kılar. Edebiyatta şekil üzerinde önemle duran Rus formalistleri ses kalıplarını ve dolayısıyla kafiye konusunu da ayrıntılarıyla incelemişlerdir (Wellek 1983: 208-9).

Bütün klasik edebiyatlarda olduğu gibi divan şiirinde de şairler, dahil oldukları geleneğin estetik nizamına sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bakımdan divan şiirinde kafiye ve redif gibi unsurların kullanımını büyük ölçüde gelenek belirler. Bu anlayışta kafiye daha çok göze hitap eder. Dolayısıyla şairler bazen Türkçe kelimelere getirilen eklerle, birbiriyle kafiyeli olması mümkün olmayan, ancak, benzer sesleri ihtiva eden kelimelerle kafiye yapmışlardır.

Divan şiirinde kafiyenin kullanımında etkili olan unsurlardan biri de şiirde kullanılan nazım şeklidir. Şair öncelikle nazım şeklinin zorunlu kıldığı ve belirlediği kafiye anlayışı çerçevesinde hareket etmek durumundadır. Gazel ve kaside gibi matlaın mihver oluşturduğu nazım şekillerinde, ikinci beyitten itibaren her beytin ilk mısraı serbest ikinci mısraı matla ile kafiyeli bir biçimde devam eder. Bütün şiir tek kafiye etrafında döner. Ancak, bunun az da olsa bazı istisnâları vardır. Meselâ **Bâkî Divanı**'nda yer alan aşağıdaki gazelde makta beytinin haricindeki bütün mısralar birbirleriyle kafiyelidir ve kafiyedeki *"-âr"* sesine ikinci beyitte *bahâr ve 'izâr*; üçüncü beyitte *gül-zâr*; dördüncü beyitte *sarsar*; beşinci beyitte *'izâr-ı yâr* kelimeleri eşlik etmektedir:

Bir hüsn dahı bağladı hatdan **'izâr-ı yâr**
Etrâf-ı bâğ hûb olur olsa benefşe-**zâr**

Ebr-i bahâr-ı hüsndür ol zülf-i müşg-**bâr**
Yağdı 'izârı bâğına hat sanma **zinhâr**

Gül-zâr-ı hüsni olmaz idi böyle sebze-**zâr**
Akıtmayaydı yaşumı çok çok o gül-**'izâr**

Esdürmeyeydi sarsar-ı âhum cefâ-yı **yâr**
Mir'at-ı hüsni olmaz idi böyle pür-**gubâr**

Bâkî 'izâr-ı yârda hat sanma görinen
Zerrâtdur ki mihr-i münîr itdi **âşikâr**

Bâkî, G.111

Mesnevilerde her beyitte değişen kafiye şiirin genel ritmini belirleyemez. Bendlerden oluşan nazım şekillerinde ise bendler arasındaki kafiye değişkenliğine rağmen bendlerde tek kafiyenin bütün mısraları idare ettiği görülür. Divan şiirinde çok bendli nazım şekillerine genel olarak *musammat* adı verildiği gibi matladan sonra gelen beyitlerin ilk ve ikinci mısra ortalarının, ilk mısraın sonu ile kafiyelendiği gazellere musammat gazel, kasidelere musammat kaside; mısra ortalarındaki kafiyelerine de *iç kafiye* denir.

Mussammat kaside ve gazellerde olduğu gibi bu şekilde kafiyelenmiş beyitlerde de koşma şeklinde dörtlüklere dönüştürülmesi mümkün olan yapıların ortaya çıktığı görülür. Bu tür kafiyeler arûzun ritmiyle birlikte âhengi sağlayan bir unsur olarak dikkati çeker. Bilhassa divan şiirinin teşekkül dönemlerinde bu tür yapıların tercih edildiği bilinmektedir. Belki de "halk şiirinin âhengi ile kulakları dolmuş bulunan ilk Türk şairleri, koşmanın dört mısraını beyit hâline sokarak gazel tarzına geçivermişlerdir" (Ercilasun 1993: 105-109). Ancak, daha sonraki dönemlerde de musammat kafiyeli şekillerin sayısal olarak azalmasına rağmen nitelik açısından daha mükemmel örneklerin verildiği bilinen bir husustur. Aşağıdaki beyitlerde musammat şekillerle sağlanan iç kafiye vardır:

Görünmez oldı ol **mahrem** gönül kaçan ola **hurrem**
Bize vâcib durur bu dem sefer kılmak diyârumdan

Ahmed Paşa, G.254/5

Âdâb-ı fazl u **sohbet** Hakdan olur **hidâyet**
Sen ey fakîh-i **millet** bin kez Hidâye başla

Necâtî Beğ,G.494/2

Bilindiği gibi divan edebiyatında musammat kaside ve gazelden bahsedildiğinde ilk akla gelen örneklerden biri Nef'î'nin ;

Esdi nesîm-i nev-bahâr açıldı güller subh-dem
Açsın bizim de gönlümüz sâkî meded sun câm-ı Cem

Nef'î, K.15

beytiyle başlayan kasidesidir. Bu kasidede sadece kafiyenin değil anlamla örtüşen ses birimlerinin mükemmel bir biçimde istif edildiği görülür (Okay 1990: 95-100). Meselâ, sözünü ettiğimiz kasidede yer alan aşağıdaki beyitte, *ler* ekinin tekrarı beyti sadece bir musikî cümlesine dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda ses ve anlamın bütünleşmesine de yardım eder:

Dönsün yine peymâneler olsun tehî hum-hâneler
Raks eylesin mestâneler mutrıblar etdikçe nagam

Nef'î, K. 15/4

Kafiye, şiirde yer alan diğer kelimelerin ses ve anlam değerleriyle uyum içinde olduğu zaman etkileyici ve bütünlük taşıyan bir nitelik kazanır. Şiirde mısraların ritmik düzenlenmesine izin veren ve onu teşvik eden kafiyedir. "Kafiye aynı zamanda müziktir; his ve düşüncenin algılama yetisine sahip olduğu bir müzik! Kulağı olduğu kadar, zihni de tatmin edecek kadar dürüst olduğunda, düşüncedir; ulaştığı ses, kendinden daha büyük bir yapıya katılımını onayladığında duygudur" (Boynukara 1993: 123-24).

Divan tertibinde gazellerin, kafiye veya rediflerinin son harflerine göre sıralanması ve alfabenin her harfinden kafiye yapmak merakı, şairleri zaman zaman zorlama beyitler ve hatta şiirler yazmak zorunda bırakmıştır. Zaten kafiye, redif ve vezin gibi ritmik unsurlar usta şairlere geniş imkânlar sağlarken, müteşâirleri de taklitçilik seviyesinden ileri geçirmeyen tuzaklardır. Bu yüzden Yahyâ Kemâl, "duygusuz şairler redife tıpkı can kurtarana sarılır gibi sarılır, duyguluları ise şevkın en yüksek zirvesine fırlamak için basarlar", tespitinde oldukça haklıdır (1984: 134).

Divan şiirinde kafiyenin bütünleyicisi ve zenginleştiricisi olarak redife çok yer verilmiştir. "Redif, simetrik tekerrürü ile şiiri belirli bir kavram veya bir konu etrafında toplayan, bir atmosfer yaratan mihver olmuştur. Çok defa şiirde belirli bir duygu ve düşünceye zemin hazırlayan redif ona 'yek-âhenk' diye vasıflandırılan konu bütünlüğü kazandırır" (Akün 1994: 402). Redif şiirde ses ve anlamın odak noktasıdır. Böyle bir odak noktası şiirin kendi içinde varlık bütünlüğünü sağlar.

Divan şiirinde redifi belirleyen etkenlerden biri türdür. Özellikle kelime seviyesindeki rediflerle metnin anlamı arasında bir ilişki vardır. Konu, çok kere redifi belirler. Meselâ, mersiyelerde kullanılan rediflerle tevhidlerde kullanılan redifler müştereklik arz etmez. Redif, şiirde âhengi artırarak okuyucuyu /dinleyiciyi etkilemenin yanı sıra şiirin çağrışım dünyasını da zenginleştirir. Bu bakımdan divanlarda redifli gazellerin sayısı redifsizlerden fazladır (Macit 1996: 88-123).

Divan şiirinde kullanılan redifler genellikle Türkçe kelimelerden seçilir. Ancak, özel isimler ve isim soylu kelimelerden daha çok, fiiller ve çekimli halleri kullanılır. Bilhassa *bil-, et-, eyle-, gör-, göster-, ol-* köklerinden türetilmiş fiillerin çekimli şekilleri ile bu kelimelerle yapılan birleşik fiillerin redif olarak kullanıldığı görülür. Fiil soylu rediflerin kullanım sıklığı şiirde ritmik akışkanlığın da bir göstergesi sayılabilir.

Nazirecilik geleneğinin olduğu bu edebiyatta müşterek rediflerin bulunması doğaldır. Ancak, fiil soylu kelimelerden türetilen rediflerde müştereklik kök üzerinde yoğunlaşır. Şairler aynı fiilin değişik zaman ve şahıs eklerini kullanarak farklılığı sağlarlar. Bundan başka aynı redifi kullanan şairlerin kişisel farklılıklarını tercih ettikleri kafiyelerde aramak gerekir. Kaldı ki, gazellerde kullanılan redif-

lere baktığımızda bütün şairlerin ortak kullandığı rediflerin oranının abartıldığı kadar olmadığı hemen ilk bakışta fark edilir.

Divan şiirinde her şairin kendi bulduğu ve şiirine kattığı yeni kafiyeler ve redifler vardır. Zaman zaman tezkire müellifleri bu tür orijinal buluşlardan söz ederler. Şairiyle özdeşleşen redifler vardır. Şairlerin tercih ettikleri bazı redifler mizaçlarına ve yaşadıkları devrin toplum psikolojisine dair ipuçları içerirler. İşte bu redifler, aynı zamanda birer belge niteliğindedir (Kurnaz 1995: 65-68). Divan şiirinde kafiye ve redif, şiirin sadece şeklinde değil, muhtevası üzerinde de rol oynar. Şair fikir ve hayallerinden çoğunu kafiye ve rediften çıkarır (Kaplan 1992: 408-424). Elbette kelime seviyesinde olsa bile bütün rediflere bu görevleri yüklemek imkânsızdır. Çünkü, yardımcı fillerin redif olarak kullanıldığı şiirlerde kafiye daha fonksiyoneldir. Yardımcı fillerin ve bazı edatların redif olarak kullanıldığı şiir sayısı az değildir.

Bazı redifler şairlerin meşrep ve mezhep ilişkilerini, varsa tarikat bağlantılarını yansıtan ipuçları içerir. Meselâ, Şeyh Gâlib'in tercih ettiği redifler, büyük ölçüde onu Mevlevî geleneğine bağlar. Coğrafyanın belirlediği duyarlık alanlarını da redifler sayesinde tespit etmek mümkündür. Meselâ, Rumeli duyarlığını taşıyan şairler, Hayâlî, İshak Çelebi, Hayretî, Usûlî ve Âşık Çelebi gibi şairlerin divanları kullanılan redifler açısından taranacak olursa müşterek kullanımların oranının yüksek olduğu görülecektir.

Bu çalışma çerçevesinde incelediğimiz gazellerde kelime seviyesini aşan redifler vardır. İkilemelerin, bazı deyim ve tamlamaların, kelime gruplarının redif olarak kullanıldığı şiirlerde âhengin anlamın önüne geçtiği olur. Aşağıda matlalarını iktibas ettiğimiz gazellerde redifin bütün şiiri idare ettiğini söylemek, herhalde abartılı bir tespit sayılmaz.

Eyâ peri **nicesin hoş musun safâca mısın**
Gel'e beri **nicesin hoşmusun safâca mısın**

Ahmed Paşa, G.228/1

Ey fitnesi çok kavli yalan **yandım elinden**
Bir nâz ile bin gönül alan **yandım elinden**

Ahmed Paşa, G.230/1

Redifi oluşturan kelime grubunun son hecesiyle kafiyedeki revinin müştereklığı şiire ritmik akışkanlık katmaktadır. Aşağıdaki beyitlerin ilk ikisinde *cân* kelimesinin tekrar edilmesi ve üçüncüsünde *hırmen ve revzen* kelimelerinin redifteki *ben* kelimesiyle desteklenmesi dikkate değer bir özelliktir. Aralarında ses benzerlikleri olan, cinaslı kullanılan kelimelerin redif ve kafiyeyi oluşturan kelimede ard arda yer almalarının biçimsel fonksiyonlarını aşan işlevleri vardır. Bu husus aşağıdaki beyitlerde, açık bir şekilde görülmektedir.

Gel beri bir dem olalum **câna cân**
Tenlere tenler ulaşsın **câna cân**
.....
Şeyhî'nin nazmıyile bâd-ı sabâ
Rûm elinden iltür Erzin**câna cân**

Ş.G,129/1, 7.

Küyinür mihr ü mehün hırmeni söyletme **beni**
Tutışur subh-gehün rev**zeni** söyletme **beni**

Ahmed Paşa, G.307/1

Nice kâkül nice mû sünbül-i gül-**bûdur bu**
Dil-i uşşâkı perişân edici **bûdur bu**

Necâtî Beğ,G.443/1

Şeyhî'nin yukarıda iki beytini alıntıladığımız gazelinin makta beytinde olduğu gibi kafiyelerde ve özellikle rediflerde memleket coğrafyasından şehirler, nehirler, bazı özel adların kullanılması aynı zamanda divan şiirinin yerliliğinin bir göstergesi sayılabilir.

Bu bahsi bitirmeden önce son olarak divan şiirinde kafiye çeşitleri üzerinde duralım. Bilindiği gibi divan şiirinde kafiyelerin adlandırılması ve çeşitleriyle ilgili kurallar Arap harflerinin yazılışlarıyla ilgilidir. Bu anlayışta kafiye daha çok göz içindir. Halk şiirinde ve yeni Türk şiirinde ise kafiye kulak içindir. Günümüzde divan şiiri örnekleri de Latin harfleriyle yazıldığı için halk şiirinde ve yeni Türk şiirindeki ortak özellikler dikkate alınarak şu şekilde bir sınıflandırma yapmak artık yaygınlık kazanmıştır.

Yarım kafiye

Bir tek ünsüz benzerliğine dayanan kafiyedir. Genellikle halk şiirinde kullanılır. Ancak divan şairleri de bazen Türkçe kelimelere getirilen eklerle, birbiriyle kafiyeli olması mümkün olmayan, ancak, yazılışları birbirine benzediği için benzer sesleri içeren kelimelerlede kafiye yapmışlardır. Hayâlî'nin aşağıda alıntıladığımız gazelinin matla beytinde kafiyeyi r harfi sağlamaktadır. Diğer mısralarda bazen r harfi bu işlevini de kaybetmektedir.

Serv ile gül çemende ki turup oturdular
Bu kadd ü bu izârı yine sende gördüler

Sensiz açılmazuz deyü peyk-i sabâ ile
Güller çemende bülbüle kâğıd uçurdular

Mey fâideyle şöhreti var bir metâ'idi
Devr-i lebinde onu ayağa düşürdüler

Seylâb kabrin eşdi şimâl ü sabâ gelip
Mecnûn-ı bî-kes öldüğü vaktin götürdüler

Çünkim Hayâlî eşkine deryâ uzatdı dil
Üşüp bulutlar üstüne gökten uçurdular

Tam kafiye

Bir ünlü ve bir ünsüzün ses benzerliğine dayanan kafiyedir. Türk şiirinde en çok tam kafiye kullanılmıştır.

Mahbûb u mey ü mevsim-i gül yâr-ı muvâfık
Bu demde delidir şu ki bir dem ola ayık

.....

Ayb eylemenüz Hayretî dîvâne olursa
Hem tâze bahâr erdi hem oldu yeni âşık

Ayrıca dilimize Arapçadan, Farsçadan geçen ve aynı uzun ünlü ile biten kelimeler başka benzerlikleri olmasa da tam kafiye olarak kabul edilir.

Zengin kafiye

İkiden fazla ses benzerliğine dayanan kafiye çeşididir. Buna *tunç kafiye* de denir. Aşağıdaki beyitte *"a, s, ı"* harfleriyle zengin kafiye oluşmaktadır.

Hoş geldi bana mey-gedenin âb u hevâsı
Va'llahi güzel yerde yapılmış yıkılası

Bâkî

Özellikle Osmanlıca kelimelerde bir sessiz harfle bir uzun sesli harfin kafiyeyi oluşturmasıyla da zengin kafiye yapılmış olur. Aşağıdaki beyitte "kenâr", "seng-sâr" kelimelerindeki "â, r" harfleri kafiyeyi oluşturmaktadır. Mısra sonlarında tekrarlanan "–e düştü" ibaresi ise rediftir:

Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düşdü
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düşdü

Şeyh Gâlip

Divan şiirinde cinas içinde değerlendirildiği halde halk şiirinde ve yeni şiirde cinasın kapsamı biraz daha daraltıldığı için ikiden fazla ses benzerliği olan bir öğenin diğer sözcük içinde aynen bulunması, cinas değil de tunç kafiye olarak adlandırılmıştır.

Göz ucuyla bana dilber bugün bir merhabâ **kıldı**
Görüp ağyâr onu nâr-ı hasedden yandı ya**kıldı**

Taşlıcalı Yahyâ

Cinaslı kafiye

Ses bakımından aynı, anlamca farklı kelimelerden oluşan kafiyedir. Gazellerin matla beyitlerinde cinaslı kafiye kullanımı yaygındır. Hatta baştan sona cinaslarda örülü gazeller, *gazel-i tecnîs*ler de yazılmıştır. Cinaslı kafiyelerin bazı nazım şekillerinde, mesela tuyugda, belirleyici bir özellik taşıdığı bilinmektedir. Halk ve divan şiirinde cinaslı kafiye kullanımı yaygındır.

Nice kâkül nice mû sünbül-i **gül-bûdur** bu
Dil-i 'uşşâkı perişân edici **budur** bu

Necâtî

Yaktı beni aşk oduna **o yanmaz**
Ya ne dersin merhametsiz **o yâra**
Seher oldu feryâdımdan **uyanmaz**
Umarım ki öte bülbül **uyara**

Gevherî

* * *

Divan şiirinde söz tekrarlarının ve söz sanatlarının kullanımını, ses tekrarlarının ve ritmik unsurların şiirde akıcılığı sağlamada üstlendikleri görevleri örneklerden hareketle tespit etmeye çalıştık. Aslında herhangi bir şairin kullandığı söz ve ses tekrarlarını, tercih ettiği redif ve kafiyeleri, vezinleri sayıp dökmenin ilk bakışta edebî değer açısından pek de gerekli olmadığı sanılabilir. Ancak, bütün bunlar bizi bir yerlere götürür. Bu unsurlar söyleyiş mükemmelliğini esas alan divan edebiyatı geleneği içerisinde şairlerin kişisel kullanımlarını ve genel olarak bakıldığında *devir üslûbunu* belirlememizi kolaylaştırır. Modern eleştiri yöntemleri ile belâgatın kurallarının örtüştüğü bir zeminde yaptığımız bu inceleme sonucunda divan şairlerinin âhenk unsurlarını bir anlatım tekniği olarak kullandıklarını söyleyebiliriz.

Başlangıçta söz tekrarlarına ve sanatlarına daha fazla yer vererek şiirde âhengi sağlayan divan şairlerinin daha sonraki dönemlerde ses tekrarlarına itibar ettikleri görülür. Şeyhî, Ahmed Paşa ve Necâtî'nin söz tekrarlarına ve sanatlarına düşkünlükleri Bâkî ve Nef'î'de yerini ses tekrarlarının ve ritmik unsurların başarılı bir biçimde kullanımına bırakır. 15. ve 16. yüzyılda beyitte birli, ikili, üçlü, dörtlü ve hatta beşli söz tekrarlarının kullanılmasına karşın ritmi sağlayan arûz ölçüsünün Türk diline uyarlanmasında sıkıntılar vardır. 17 ve 18. yüzyılda yetişen şairlerin eserlerinde, meselâ Nef'î'nin, Şeyh Gâlib'in şiirlerinde, beyit seviyesindeki söz tekrarları yerini mısra seviyesinde birli, ikili söz tekrarlarına, ikilemelere ve ses tekrarlarına bırakır. Bu durumu musikî diline aktararak söylersek, 15. yüzyıl divan şiirinde âhenk, tek bir enstrümanla sağlanan ve hemen fark edilen nağme gibi yalındır. Daha sonraki dönemlerde ise bir orkestradan yayılan ve nağmelerin hangi sazlara ait olduğunu tespit ve ayırt etmenin zorlaştığı daha karmaşık

fakat daha mükemmel bir âhenk, şiir dilini şekillendirir. Bunda divan şairlerinin edindikleri tecrübe, hazır buldukları birikim, şiir dilinin işlenmişliği ve sebk-i hindî'nin az sözle çok şey anlatma ilkesi etkili olmuştur.

Divan şiirinde kullanılan rediflerin genellikle Türkçe kelimelerden seçildiğini, özel isimler ve isim soylu kelimelerden daha çok fiiller ve çekimli hallerinin kullanıldığını belirtmiştik. Nazirecilik geleneğinin olduğu bu edebiyatta, müşterek rediflerin bulunması doğaldır ve kullanılan rediflerle ilgili yapılacak sağlıklı dizinlerle nazireler silsilesini ortaya koymak için önemli ipuçları elde edilmiş olur. Ancak, şairlerin kullandıkları müşterek rediflerden hareketle etkileşim meselesini çözmeye çalışmak yanıltıcı olur. Çünkü, usta şairler kullandıkları redif ve kafiyelerle şiirin diğer unsurları arasında öyle girift bir ağ oluştururlar ki, kullandıkları ortak malzeme şahsîleşir. İşte bu şairlerin eserlerinde devir üslûbunu aşan şahsî kullanımlar dikkati çeker.

Aruz ölçüsünün Türk şiirinde geçirdiği evreler ve vezin-usûl münasebetine dair daha önce ortaya konulmuş veriler, divan şairlerinin tercih ve eğilimlerini ortaya koymaktadır. Şairlerin tercih ettikleri aruz kalıpları ritim anlayışlarını da yansıtır.

Bütün bu tespitlerden sonra vardığımız sonuç şudur: Belâgatın kural ve ilkelerinin hakim olduğu divan edebiyatında şairlerin âhenk unsurlarını kullanma konusunda uymak zorunda oldukları estetik kurallar vardır. Şairlerin kişisel yetenekleri ve eğilimleri doğrultusunda ortaya çıkan arayışları bu dairenin sınırları içerisinde gerçekleşir.Yenilik ve orijinallik de ancak bu dairenin içinde kalınarak mümkün olur.

Bu gelenekte âhenk unsurlarının kullanımını da Türkçe'nin tarihî birikimi ve divan şiirinin dayandığı estetik anlayış belirler. Türk dilinin geçirdiği değişik evrelere rağmen bazı ses unsurlarının ve anlatım tekniklerinin daha sonraki dönemlerde de yaşadığı bilinmektedir. Esasen Türk şiirinde ses gelişmesinin devamlılığını göstermek açısından bu çizgiyi günümüze kadar tespit etmek ve örneklerle ortaya koymak mümkündür.

KAYNAKLAR

AKKUŞ, Metin (1993), "Divân Edebiyatında İktibas ve Şiirde Lafzî Ayet İktibasları Üzerine Bir Deneme", *Dergâh*, IV, 42(Ağustos 1993), 10-11, 22.

AKSAN, Doğan (1993), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, İstanbul.

AKÜN, Ömer Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, IX, 389-427.

AREL, H. Sâdeddin (1988), *Türk Musikîsi Kimindir?*, Ankara.

BARDAKÇI, Murat (1986), *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul.

BAYRAV, Süheylâ (1999), *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul.

BEHAR, Cem (1988), "Osmanlıda Musiki Öğrenim ve İntikal Sistemi: Meşk", *Defter*, 7 (Aralık-Ocak 1988), 83-108.

BELVİRANLI, Ali Kemal (1965), *Aruz ve Âhenk*, İstanbul.

BEYATLI, Yahyâ Kemâl (1984), *Edebiyata Dair*, İstanbul.

BİLGEGİL, M. Kaya (1980), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Ankara.

BOYNUKARA, Hasan (1993), *Modern Eleştiri Terimleri*, Van.

CENGİZ, H. Erdoğan (1986), "Divân Şiirinde Musammatlar", *Türk Dili*, 415-416-417 (1986), 291-429.

DİLÇİN, Cem (1992), "Fuzulî'nin Şiirlerinde Söz Tekrarlarına Dayanan Bir Anlatım Özelliği", *Türkoloji Dergisi*, C.X, 1 (1992), 77-114.

DİLÇİN, Cem (1995), "Fuzulî'nin Şiirlerinde İkilemelerin Oluşturduğu Ses, Söz ve Anlam Düzeni", *Journal of Turkish Studies* (Türklük Bilgisi Araştırmaları) Abdülbaki Gölpınarlı Armağanı, Volume 19 (1995), 157-202.

DİLÇİN, Cem (2001), *Studies on Fuzuli's Divan*, Harvard University.

ELİOT, T.S. (1983), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev.: Sevim Kantarcıoğlu, Ankara.

ERCİLASUN, Ahmet B. (1993), "Ahmet Yesevî'nin Şiirlerinde Âhenk Unsurları", *Türk Kültürü Araştırmaları (Prof.Dr. Şükrü Elçin'e Armağan)*, XXIX/1-2 (1991), Ankara 1993, 105-109.

GÜZ, Nüket (1987), "Şiirsel İşlev ve Yapısal Çözümleme", *Dilbilim*, VII(1987), 83-99.

HATİBOĞLU, Vecihe (1981), *Türk Dilinde İkileme*, Ankara.

HORATA, Osman (1998), "Ses, Anlam Bütünlüğü ve Gazel-i Tecnîsler", *Doğu Akdeniz Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, 1 (1998), 65-76.

İPEKTEN, Halûk (1994), *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul.

İSEN, Mustafa (1994), "Aruzun Anadolu'daki Gelişme Çizgisi", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 1991 (Ankara 1994), 119-125.

KAPLAN, Mehmet (1987), *Tevfik Fikret*, İstanbul, .

KAPLAN, Mehmet (1992), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, İstanbul.

KAPLAN, Mehmet (1987), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, İstanbul.

KILIÇ, Filiz (1995), *Meşâ'irü'ş-şu'ara İnceleme-Tenkitli Metin*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

KORTANTAMER, Tunca (1993), *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara.

KURNAZ, Cemâl (1993), "Ümmî Divân Şairleri", *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 7 (1991-1992), İstanbul, 367-391.

KURNAZ, Cemâl (1995), "Divân Şiirinde Belge Redifler", *Yedi İklim*, X, 67 (Ekim 1995), 65-68.

KURNAZ, Cemâl (2001), "Divan Şiirinde Ritim Arayışları", *Türk Dili*, 589 (Ocak 2001), 87-92.

MACİT, Muhsin (1996), *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Ankara

MİRŞAN, Kâzım (1966), *Türk Metriği*, İstanbul.

NEVAYÎ (1993), *Mizânu'l-evzân*, haz.: Kemâl Eraslan, Ankara.

OKAY, M. Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul.

PERLOFF, Marjorıe (1970), *Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats*, Hague.

ŞAFAK, Yakup (1993), "Aruzu Niçin ve Nasıl Öğrenmeliyiz?", *Yedi İklim*, (Temmuz 1993), 11-XV.

ŞAFAK, Yakup (1993a), "Kaybolmaya Yüz Tutmuş Bir Gelenek: Vezinle Şiir Okumak", *Yedi İklim*, V, 43 (Ekim 1993), 18-20.

ŞAFAK, Yakup (1996), "Fars ve Türk Edebiyatlarındaki Aruz Vezinlerinin Ritmik Yapıları Üzerine Düşünceler", *Yedi İklim*, X, 70 (Ocak 1996), 31-34.

ŞAFAK, Yakup (1996a), "Fuzulî, Hayalî ve Yahya Bey Divânlarında Yeknesak ve Almaşık Vezinlerle Yazılmış Manzumelerin Özellikleri", *Yedi İklim*, X, 71 (Şubat 1996), 45-53.

TANPINAR, A. Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul.

TANRIKORUR, Cinuçen (1998), "Türk Musikîsinde Usûl-Vezin Münasebeti", *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul, 78-102.

TOLASA, Harun (1982), "Divân Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri", *Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1 (İzmir 1982), 14-46.

TURAL, Sadık (1988), "Rindlerin Ölümü Şiirinde Âhenk", *Mehmet Kaplan İçin*, Ankara 1988, 230-232.

ÜLGENER, Sabri F. (1991), *İktisadî Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası*, İstanbul.

ÜNVER, İsmail (1988), "İkilemelerle Yazılmış Dört Gazel", *Türk Dili*, C.LV, 438 (Haziran 1988), 291-297.

ÜZGÖR, Tahir (1990), *Türkçe Divân Dibâceleri*, Ankara.

WELLEK, Rene -A.Werren (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev.: Ahmet E. Uysal, Ankara.

YAVUZ, Hilmi (1991), *Dilin Dili*, İstanbul.

YETİŞ, Kâzım (1989), "Âhenk/Edebiyat", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, I, 516-17.

Örneklerin Alındığı Divanlar

AHMED PAŞA DİVANI, haz.: Ali Nihat Tarlan, Ankara 1992.

BÂKÎ DİVÂNI, haz.: Sabahattin Küçük, Ankara 1995.

NECÂTÎ BEĞ DİVANI, haz.: Ali Nihat Tarlan, Ankara 1990.

NEDİM DİVANI, haz.: Muhsin Macit, Ankara 1997.

NEF'Î DİVANI, haz.: Metin Akkuş, Ankara 1991.

NESÎMÎ DİVANI, haz.: Hüseyin Ayan, Ankara 2002.

ŞEYH GÂLİP DİVANI, haz.: Muhsin Kalkışım, Ankara 1994.

ŞEYHÎ DİVANI, haz.: Mustafa İsen-Cemâl Kurnaz, Ankara 1990.

V. NAZIM ŞEKİLLERİ

Filiz Kılıç

Nazım şekilleri manzumelerin mısra veya kıta sayısı, bunların sıralanış ve kafiye düzeni gibi yapı özellikleriyle oluşur ve edebî akım ya da dönemlere göre değişiklik gösterir. Divan şiirinde nazım birimi beyit olduğundan nazım şekillerinin oluşmasında beytin sayısı ve kafiye düzeni temel alınmıştır. Divan şiirinde ayrıca bend esasına dayanan nazım biçimleri de vardır. Terkib-bend, terci-bend, rubaî, tuyug ve musammatlar bu türdendir.

Türkler İslâmiyeti kabul ettikten sonra Arap ve Fars edebiyatlarından faydalanırken onların nazım şekillerini de benimsemişlerdir. Bu nazım şekilleri yanında millî nazım şekilleri olan dörtlükler de aynı adla veya değiştirilerek kullanılmaya devam etmiştir.

Eski Türk Edebiyatında kullanılan nazım şekillerini kafiye düzeni ve mısra sayıları bakımından iki ana bölümde inceleyebiliriz:

A. Beyitlerden oluşan Nazım Şekilleri

1. Tek Kafiyeli Olan Nazım Şekilleri

a. Kaside
b. Gazel
c. Müstezat
ç. Kıt'a

2. Ayrı Kafiyeli Olan Nazım Şekilleri

d. Mesnevi

B. Bendlerden Oluşan Nazım Şekilleri

1. Tek Bendli Olan Nazım Şekilleri

e. Rubaî
f. Tuyug

2. Çok Bendli Olan Nazım Şekilleri

g. Dört Mısralık Bendliler: Murabba-Terbî
ğ. Beş Mısralık Bendliler: Muhammes-Tardiyye-Tahmis-Taştir
h. Altı Mısralık Bendliler: Müseddes-Tesdis
ı. Yedi Mısralık Bendliler: Müsemma-Tesbî
i. Sekiz Mısralık Bendliler: Müsemmen-Tesmîn
j. Dokuz Mısralık Bendliler:Mütessa-Tetsî
k. On Mısralık Bendliler: Mu'aşşer-Taşir
l. Öteki Bendli Şekiller: Terkib-bend, Terci-bend

A. Beyitlerden Oluşan Nazım Şekilleri

1. Tek Kafiyeli Olan Nazım Şekilleri

a. Kaside: Kaside "niyet etmek, yaklaşmak,kastetmek, yönelmek anlamlarında" *kasada* kökünden gelen Arapça bir kelimedir. Belli bir maksada yönelmeyi, bir maksada dayanılarak yapılan işi ifade eder. Divan edebiyatı nazım şekillerinden olup daha çok din ve devlet büyüklerini övmek amacıyla kaleme alınır. Bu manzumelere kaside adının verilmesinin sebebi manzumelerin bir maksatla yazılmış olmasıdır.

Kasidenin ilk beyti musarra (iki beyit aynı kafiyeli) ondan sonraki beyitlerin ilk mısraları serbest, ikinci mısraları ise birinci beyt ile aynı kafiyededir: *aa, ba, ca*..... Kasidede zaman zaman yer alan bir gazel veya tecdid-i matlada kafiye yenilenir yani *aa* şeklinde olabilir. Tecdid-i matlaya *zâtü'l-matla* burada yer alan gazele de *tegazzül* adı verilir. Kasîdenin ilk beytine *matla*, son beytine *makta*, en güzel beytine *şah beyt* veya *beytü'l-kasîd* denir. Şairin mahlasının geçtiği beyte *taç beyt* veya mahlas beyti adı verilir. Bir kısmı tegazzül içinde yer almak şartıyla bazan şairin birden fazla mahlas beyti söylediği de olur. Taç beyit kasidenin son yani makta beyti olabileceği gibi ondan önceki beyitlerden biri de olabilir. Şairler mahlaslarını genellikle dua kısmında ve kasideyi bitirmeden birkaç beyit önce söylerler.

Musammat gazelde olduğu gibi, matladan sonraki beyitlerde mısra ortalarının birinci mısra ile kafiyelendirildiği kasidelere *musammat kaside* adı verilir. Bu kasideler de ortalarından iki eşit parçaya ayrılabilen vezinlerle yazılırlar.

Kasideler, zaman zaman tarihi belge niteliğine de sahip olabilirler. Özellikle nevruz, cülus, fetih ve düğün konulu kasideler devrin toplumsal hayatına ışık tutması açısından önem taşımaktadırlar.

Kasidenin beş ana bölümü bulunur: Bunlar, *nesib-teşbib*, *medhiye*, *tegazzül*, *fahriye* ve *dua*dır. Ancak, kasidenin bütün bölümleri sadece bir memduha sunulan medhiye kasidelerinde görülür. Özellikle tevhit, na't, münacât gibi dinî konuların ağırlıklı olduğu türlerde, kasidenin yalnız iki bölümünün bulunması hemen hemen genel bir kural halini almıştır. Bu iki bölüm genellikle medhiye (asıl bölüm) ve dua bölümleridir. Kasidenin bölümlerden oluşması onu diğer nazım şekillerinden ayıran en önemli unsurdur.

Kasidede ilk bölüm *nesib* veya *teşbib*dir. 15-20 beyit kadar olur. Şiirin giriş bölümüdür. Değişik tasvirlerle doludur. Eğer bu bölümde âşıkâne duygular anlatılıyorsa *nesib*; âfâkî konular (bahar, tabiat, bayramlar vb.) işlenmişse *teşbib* diye adlandırılır. Ancak genellikle bu adlar birbirine karıştırılmış ve konulara bakılmadan kasidelerin başlangıç kısımlarına nesib veya teşbib denmiştir. Bazı şairlerin hiç nesib yapmadan, doğrudan doğruya medhiye kısmına girdikleri de olmuştur. Daha çok Nef'î(ö.1635)'de görüldüğü gibi bazı şairler de kendilerini öven bir fahriye ile başlamış, sonra memduhun övgüsüne geçmişlerdir.

Nesib bölümü XIX.yüzyıla kadar kasidelerin asıl bölümlerinden biri olmuştur. Bu yüzyıldan sonra ise hiçbir tür kasidede yarıdan fazla yer alarak asıl bölüm olma özelliği kazanamamıştır. Nesib, özellikle dinî türlerde tâlî bir bölümdür. Tegazzülün kasidenin asıl bölümlerinden sayılmaması tegazzülün eski belagatçilere göre bir dönem nesibin yerini tutmasından ileri gelmiştir. Buna göre eski belagatçiler nesibi kasidenin başında söylenilen gazeller olarak tanımlamışlardır. Yani tegazzül bölümü başta yer alıyorsa nesib adını alıyordu.

İkinci bölüm *medhiye* (maksad, maksûd övgü)dir. Asıl konunun anlatıldığı bölümdür. Kasidenin sunulacağı kişinin övgüsüne ayrılmıştır. Beyit sayısı konuya ve şaire göre değişen bu bölüm, kasidenen en sanatlı beyitlerini içerir. Bu bölümde sultanlık, vezirlik kadılık gibi yüksek makamlardan birinde olan kişinin, o makamın gerektirdiği erdemlerin en yücesine sahip olduğu söylenir. Böylece o makam sahibi övülerek o erdemleri kuşanmaya da teşvik edilmiş olur. Medhiye kasidelerde asıl bölüm olarak değerlendirilebilir. Diğer bölümler medhiyeye göre dizilmekte, onu hazırlayıcı ve tamamlayıcı bir fonksiyon üstlenmekte ve ona göre şekil almaktadır. Medhiyenin karakteristik özellikleri ise gerçeğe uygun olmaması ve abartılı bir anlatımla efsanevî kahramanlara gönderme yapılmasıdır. Kasidelerin türüne göre medhiye ve maksud bölümü diye ayırıma gitmek özellikle XIX. asır kasidelerinde zaruri bir hâl almıştır. Aksi takdirde medhiye bölümünün olmadığı bir kaside düşünülemez.

Üçüncü bölüm *tegazzül* adıyla anılır. Kaside içerisinde şairin şiirine bir çeşni katmak ya da sanat gücünü sergilemek için söylediği gazeldir.Tegazzül bazan kasidenin başında veya sonunda da bulunabilir. Her kasidede bu bölüm olmayabilir. Şair bir yolunu bulup girizgahla tegazzül yapacağını önceden söyler. 5-12 beyit arasında değişir.

Dördüncü bölümün adı *fahriye*dir. Şairin kendini övdüğü bölümdür. İçerik yönünden medhiyeye benzer. Beyit sayısı değişebilir. Şair kendisini överken daha ziyade şiirdeki kudreti, tab'ı, nazmı, inşası, kalemi, sözde kendisine nazir olamayacağı gibi hususiyetleri dile getirir ve kimisinde de belli şahsiyetleri hedef alarak yerer. Bu vesileyle şair bu bölümde birtakım isimler zikreder. Bu isimler şairin genellikle kendini kıyaslamak ve çoğu zaman onlardan üstün görmek, kimi zaman onlarla eşit saymak, kimi zaman da onları yermek vesilesiyle anılmıştır. Bu isimlerin başında şairin kelimeleri mucizevî bir şekilde dizmesi ile ilgili olarak, Hz. İsa-Mesih ölüleri diriltmesi özelliğiyle zikredilir. Bundan sonraki isimler ise kasidenin yazıldığı dönemde revaç bulan başta İran şairleri olmak üzere bazı şahsiyetlerin isimleri zikredilir: Hâkânî (ö.1198?), Enverî (ö.1143), Mûsâ-Kelîm, Selmân (ö. 1376), Rüstem, Cem, Yusuf, Kemâl, Hassân, Felâtun, Tâlib-i Âmûlî, Feyzı-i Hindî, Ma'nî, Nizâmî (ö.1207) gibi.

Kasidenin son bölümüne *dua* denir. Önceki beyitlerde övgüsü yapılan kişi için dua edildiğinden dolayı bu adla anılmıştır. Kasidenin bütünlüğüne de dikkat edilerek; memduhun ömrünün uzun olması, sadaretinin devamı, talihinin iyi gitmesi gibi dileklere yer verilen bölümdür. Özellikle tevhit ve na'tda zaman zaman şair kendisine de dua eder. Dua bölümü birkaç beyitten ibarettir. Genellikle şair bu bölüme geçtiğini bir girizgahla haber verir.

Son yıllara kadar *girizgâh* da ayrı bir bölüm olarak değerlendirilmiştir. Bu konuda gelinen son nokta girizgâhın sadece belli işlevleri olan geçiş ifadeleri olduğudur. Bir ya da birkaç beyit olabilir.

Kasideler değişik şekillerde adlandırılabilir. Bunların ilki nesibde ele alınan konuyu esas alır. *Bahâriyye*, şitâiyye, *ıydiyye*, *hammâmiyye* vb. bu türdendir. İkinci adlandırma redife göredir. Sözgelimi kasidenin redifi *güneş* ise *şemsiyye* adını alır. Sünbüliyye, Su kasidesi, tiğ kasidesi vb. bu türdendir. Redifli olmayanlar da kafiyelerinin son harfleriyle anılırlar. Mesela kasidenin kafiye harfi *r* ise *râiyye* t ise *tâiyye*, m ise *mimiyye* adları verilir.

Kaside yaygın bir nazım şekli olduğu için çeşitli konuları işleyebilir. Konularına göre divan şiirinin türlerini oluşturan kasideler, Tanrı birliğini anlatıyorsa *tevhit*, Allah'a yakarış niteliğindeyse münacât, peygambere övgü ise *na't* adını alır.

Son yıllara kadar kaside nazım şeklinin beyit sayısının en az 33 en fazla 99 beyit olduğu söylenmiştir. Bununla beraber en az 31 en çok 99, 30 ve daha fazla beyit, 15 beyitten fazla, 9 ile 100 beyit arasında şeklinde sayı da bildirilmiştir. Bu konuda gelinen son nokta kasidenin beyit sayısının 2 ile 303 beyit arasında değiştiğidir. XVI. asırda Âşık Çelebi'nin 303 beyitlik bir kasidesi tespit edilmiştir.

Bir kaside baştan sona aruzun aynı kalıbıyla yazılır. Kasidede aruzun hemen her kalıbı kullanılmıştır. Ancak kimi kalıplarla daha fazla, kimi kalıplarla da az sayıda kaside yazılmıştır. Bu kullanım yüzyıllara göre de farkeder niteliktedir. Bahirler bazında bakıldığında kasidelerde ilk sırada Remel bahri, ikinci sırada Hezec ve üçüncü sırada da Müctes bahri yer almaktadır.

Kasidelerde ençok kullanılan vezinler *Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün*, *Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün* ve *Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün'*dür. Bu vezinlerin şiir dilimize uygun olduğu ve ilk zamanlardan itibaren bütün nazım şekillerinde çok kullanıldığı söylenebilir.

Kasideler mürettep divan sıralamasında divanların başında ve bütün öteki şiirlerden önce yer alırlar. Kasideler arasında da ayrıca bir sıra gözetilir: Önce dinî konulardaki tevhit, münacât ve na't kasideleri, sonra dört halife ve Mevlânâ hakkındaki kasideler, daha sonra da sultan, sadrazam, vezir, şeyhülislâm vb. için yazılmış medhiyeler sıralanır.

Kaside nazım şekli dinî konularda yazılanların dışında şairlerce bir geçim kaynağı olarak kullanılmıştır. Hemen her olay; padişahın tahta oturması, bazı kişilere sadrazamlık, vezirlik, şeyhülislamlık verilmesi, savaşta kazanılan bir başarı, ramazan, bayram ve düğün kutlamaları, yeni bir saray, kasr, çeşme, hamam gibi yapıların tamamlanışı, devlet büyüklerine kaside sunmak için fırsat olarak değerlendirilmiştir. Her kaside sunan şairi ihsan ve caize ile ödüllendirmek de devlet büyüklerine ödenmesi gerekli bir borç haline gelmiştir. Hatta şairler Hz. Peygamber'in Kab bin Zuhayr'a, yazdığı kasideye karşılık hırkasını bağışladığını örnek göstererek memduhun kaside sunan şaire caize vermesini ve böylelikle onu sevindirmesini sünnetten saymışlar; caize vermeyenleri hicvetmenin caiz olacağını bile savunmuşlardır.

Kaside Arap edebiyatında doğmuş, İran'da bazı değişikliklere uğrayarak gelişmiş, oradan da Türk edebiyatına girmiştir. Cahiliye Devrinde Arap şairleri yılda birkaç kez düzenlenen Ukaz panayırlarında yazdıkları kasideleri getirerek şiir yarışmasına katılırlardı. Bu yarışmanın galibi olan şiirler, o zaman da kutsal mekânlardan biri olan, Kabe'nin duvarına ya da Mekke kapısına asılırdı. Bu sebeple bu şiirlere muallakat (asılmış, talik edilmiş) adı verilir. Arap edebiyatında kasidenin ilk örneklerini *Muallaka-i Seb'a* (Yedi Askı) adı verilen şiirlerde buluyoruz. Muallaka şairleri içerisinde en ünlü olanları, İmrü'l-kays, Tarafa, Zuhayr, Lebîd, Amr b. Kulsum, Antere, Haris b. Hilliza'dır. Bu kasidelerde Cahiliye Devri şiirinin bütün özelliklerini görmek mümkündür. Bedevîlerin yaşayış tarzları ve çölün çeşitli görünüşleri bu kasidelerde anlatılmıştır. Yer yer bir mersiye, bir fahriye, bir hicviye veya sevgiliyi öven, aşkı anlatan bir şiir türü olarak karşımıza çıkan bu şiirler Arap edebiyatının en eski, en yüksek ve orijinal ürünleri sayılmaktadır. Harun Reşid devriyle birlikte saray hayatı kasideye de girmiştir. Artık kasidelerde hükümdar, vezir ya da yüksek rütbeli devlet adamı övgüsü yapılmaktadır. Harun Reşid devri şairlerinden Ebu Nuvas, kasideye yeni bir soluk getirerek, kasidelerde alışılagelen sevgilinin ayrılığı ve onun verdiği üzüntüyü şiirine sokmamış, kasidelerinde orijinal buluşlar ve ince nükteler kullanmıştır. Abbasîler devrinde ise kaside nazım şeklinde üç önemli isim görülür: Ebu Temmam, Buhtûrî ve Mütenebbî. Ebu Temmam, edebiyatımızda Nabî (ö.1712)'ye, Mütenebbî ise Nef'i (1636)'ye benzetilir. Mütenebbî'den sonra Arap edebiyatında büyük olarak nitelendirilebilecek bir kaside şairi yetişmemiştir. Kaside Endülüs Emevîleri aracılığı ile İspanya'ya geçmiş ve romans türüne öncülük etmiştir.

İran'da kasidenin başlangıcı Sasanîler devrine rastlar. Bu devirden sonra Fars şiirinde kaside büyük bir gelişme göstermiştir. Gazneliler devrinde Sultan Mahmud'un sarayında oluşan yeni edebî çevre kaside nazım şeklinin gelişimine de hizmet etmiştir. Sultan Mahmud devrinin şairleri arasında Ferruhî, Unsurî, Minuçihr ve Asâdî sayılabilir. Unsurî, sultanu'ş-şuarâ yani Sultan Mahmud'un resmî şairi olmuştur. Selçuklular devri şairleri içerisinde de Enverî (ö.1143) ve Hakanî

(ö.1198?) en ünlü olanlarıdır. Özellikle Hakanî İran edebiyatının en büyük kaside şairi olarak kabul edilmiştir. Moğol istilası sırasında yetişmiş olan Sadî-i Şirazî (ö.1291-1294), Selman-ı Savecî (ö.1376), ve Hafız-ı Şirazî (ö.1388) de şiir teknikleri açısından usta olarak kabul edilen kaside şairlerindendir. XVI ve XVII. yüzyılda İran'daki aşırı dinî baskıdan kaçan şairler Hindistan'a sığınmışlar ve Sebk-i Hindî adı verilen bir üslup oluşturmuşlardır. Bu şairler arsında Örfî (ö.1590), Saib-i Tebrizî (ö.1670) ve Şevket (ö.1699) zikredilmesi gereken önemli isimlerdir. Bunlar aynı zamanda gazel tarzında da şiirler söylemiş olsalar da kasideleri ile de önemli yer edinmişlerdir. Birbirinden başarılı şiirler kaleme alan bu şairler Türk şairlerini de çok etkilemişlerdir.

Türk edebiyatında kaside nazım şeklinin kullanılmaya başlanması oldukça eskidir. XIII. asırda Mevlânâ'nın Divan-ı Kebîr'inde 300 kadar kasidesi vardır. Mevlânâ'nın kasideleri Farsça olduğu halde Türk şairleri tarafından çok okunduğu için, Türk edebiyatı üzerindeki etkileri büyük olmuştur. Ahmedî (ö.1412), Şeyhî (ö.1432), Ahmed Paşa (ö.1495-97), Necatî Beğ (ö.1509), Tâcî-zade Cafer Çelebi (ö.1515), Edirneli Nazmî (ö. 1555'ten sonra), Bakî (ö.1600) Hayalî (ö. 1556) Nev'î (ö. 1598), Ruhî-i Bağdadî (ö. 1605), Fuzûlî (ö. 1556), Hayretî (ö. 1535) Cinanî (ö. 1595), Yahya Beğ (ö. 1582), Zatî (ö. 1546), Cevrî (ö. 1654), Nabî (ö. 1712), Nadirî (ö. 1626), Mezakî (ö. 1677), Nailî (ö. 1666), Nef'î (ö.1635), Neşatî (ö. 1674), Nazîm Yahya (ö.1727), Nedim (ö.1730), Vehbî (ö.1809),Enderunlu Fazıl (ö.1810) Hersekli Ârif Hikmet (1839-1903), Âkif Paşa (1787-1845), Namık Kemal (1840-1888), Âdile Sultan (ö.1899) vb. pek çok şair kaside yazmışlardır. XX. asırda da nadir de olsa kaside nazım şekliyle şiir yazan şahsiyetler vardır. Bunlardan biri olan Halil Nihat Boztepe (1882-1949)'nin na't, tevhit ve münacat türünde yazılmış kasideleri bulunmaktadır. Bütün bu şairler içinde Nef'î'nin ayrı bir yeri vardır. Özellikle fahriyedeki başarısını aşabilen şair olmamıştır. Nef'î dışında, kasidelerinin nesib bölümlerinin canlılığıyla Bakî; hayal unsurlarının zenginliğiyle Hayalî ; tevhit, na't ve medhiyeleriyle Fuzulî, alay ve istihza karışık sade diliyle Ruhî bu vadide zikredilmesi gereken isimlerdir.

Musammat Kaside (Bu kasidede 1-16 beyitler arası teşbib; 17. beyit medhiyeye giriş beyti/girizgâh; 18-30 beyitler arası medhiye; 32. beyit fahriyeye giriş beyti /girizgâh; 33-35 beyitler arası fahriye; 36. beyit duaya giriş beyti /girizgâh; 37-39 beyitler de duadır).

Der-sitâyiş-i esbân-ı şehsuvâr-ı zamân Hazret-i Sultân Murâd Hân (Kasîde-i Bahâriyye)

1 Esdi nesîm-i nevbahâr açıldı güller subhdem
Açsun bizüm de gönlümüz sâkî meded sun câm-ı Cem

Erdi yine ürd-i bihişt oldı hevâ anber-sirişt
Âlem bihişt-ender-bihişt her gûşe bir bâg-ı İrem

Gül devri ıyş eyyâmıdur zevk u safâ hengâmıdur
Âşıklarun bayrâmıdur bu mevsim-i ferhûnde-dem

Dönsün yine peymâneler olsun tehî humhâneler
Raks eylesün mestâneler mutribler etdükçe nagam

Bu demde kim şâm u seher meyhâne bâga reşk ider
Mest olsa dilber sevse ger ma'zûrdur şeyhü'l-harem

Yâ neylesün bîçâreler âlüfteler âvâreler
Sâgar suna mehpâreler nûş itmemek olur sitem

Yâr ola câm-ı Cem ola böyle dem-i hurrem ola
Ârif odur bu dem ola ıyş u tarabla mugtenem

Zevki o rind eyler tamâm kim tuta mest ü şâd-kâm
Bir elde câm-ı lâle-fâm bir elde zülf-i ham-be-ham

Lutf eyle sâkî nâzı ko mey sun ki kalmaz böyle bu
Dolsun sürâhî vü sebû boş durmasun peymâne hem

Her nev-resîde şâh-ı gül almış eline câm-ı mül
Lutf et açıl sen dahi gül ey serv-kad u gonce-fem

Bu dürd ü bu sâfî deme dönsün piyâle gam yeme
Kânûn-ı devr-i dâ'ime uy sen de mey sun dem-be-dem

Meydür mihekk-i âşıkân âşûb-ı dil-ârâm-ı cân
Sermâye-i pîr-i mugân pîrâye-i bezm-i sanem

Mey âkılı irşâd ider âşıkları dilşâd ider
Seyle virür berbâd ider dillerde koymaz gerd-i gam

Mey âteş-i seyyâledür mînâ kadehle lâledür
Yâ gonce-i pür-jâledür açmış nesîm-i subh-dem

Sâkî meded mey sun bize câm-ı Cem-i Key sun bize
Rıtl-ı peyâpey sun bize gitsün gönüllerden elem

Biz âşık-ı âzâdeyüz ammâ esîr-i bâdeyüz
Âlüfteyüz dil-dâdeyüz bizden dirîg itme kerem

Bir câm sun Allâh içün bir kâse de ol mâh içün
Tâ medh-i şâhenşâh içün alam ele levh ü kalem

Ol âfitâb-ı saltanat ol şeh-süvâr-ı memleket
Cem-bezm ü Hâtem-mekremet memdûh-ı esnâf-ı ümem

Eblak-süvâr-ı rûzigâr-âşûb-ı Rûm u Zengibâr
Leşker-şikâr-ı kâm-kâr Behrâm-ı Efrîdûn-alem

Pîrâye-i mülk ü milel sermâye-i dîn ü düvel
K'olmış nasîbi tâ ezel tâc-ı Ferîdûn taht-ı Cem

Hâkân-ı Osmânî-neseb kim münderic zâtında heb
İslâm-ı Fârûk-ı Arab ikbâl-i Pervîz-i Acem

Sultân Murâd-ı kâmurân efser-dih ü kişver-sitân
Hem pâdişâh hem Kahramân sâhib-kırân-ı Cem-haşem

Şâhenşeh-i ferhûnde-baht ârâyiş-i dîhîm ü taht
Bahtı kavî ikbâli saht İskender-i Yusuf-şiyem

Şâh-ı cihân-ârâ mıdur mâh-ı zemîn-pîrâ mıdur
Behrâm-ı bî-pervâ mıdur yâ âfitâb-ı pür-kerem

Şâhâne-meşreb Cem gibi sâhib-kırân Rüstem gibi
Hem İsî-i Meryem gibi ehl-i dil ü ferhûnde-dem

Dünyâ vü mâfîhâ nedir cennetde olsa yâ nedür
Lutf eylemek zîrâ nedür yanında bir nakd ü selem

Cümle hünerden bâ-nasîb sırr-ı aceb sun'-ı garîb
Meclisde şûh u dil-firîb ceng edicek şîr-i ücem

Gâhî ki ol şîr-i yele hışm ile tîg alur ele
Olur cihân pür-zelzele basdukça meyhâne kadem

Ol dem ki kasd-i ceng eder sahrâları gül-reng eder
Dünyâyı hasma teng eder olursa Sâm u Güstehem

Sürdükçe hasma yektene bakmaz silâh u cevşene
Yer kalmaz asla düşmene illâ beyâbân-ı adem

Ey Husrev-i âlî-nijâd v'ey dâver-i pâk-i'tikâd
Ey şâh-ı sâhib-adl ü dâd ey pâdişâh-ı muhterem

Sen bir şeh-i zî-şânsın şâhenşeh-i devrânsın
Ya'ni ki sen hâkânsın devrinde ben Hâkâniyem

Ben gerçi bir bî-hâsılem şâkird-i ders-i müşkilem
Hem mekteb-i ehl-i dilem halk olmadan levh ü kalem

Sözde nazîr olmaz bana ger olsa âlem bir yana
Pür-tumturak ü hoş-edâ ne Hâfızem ne Muhteşem

Hâkânîyem ben Muhteşem yanumda serheng-i haşem
Hâfız olur leb-beste-dem hâmem edince zîr ü bem

Nef'î yeter da'vâ ko dünyâ ile gavgâyı ko
Eflâke istignâyı ko hâke yüzün sür lâ-cerem

Kaldur elin eyle du'â buldı kasiden intihâ
Şimdi du'â etmek sana hem müstehabdur hem ehem

Nice kaside bir kitâb mecmûa-i pür-intihâb
Her nüktesi faslu'l-hitâb her beyti bir genc-i hikem

Tâ kim cihân ma'mûr ola geh emn ü geh pür-şûr ola
İkbâl ile mesrûr ola ol Husrev-i vâlâ-himem

b. Gazel: Divan edebiyatının en yaygın nazım şekillerinden biridir. Kelime anlamı "kadınlar için söylenen güzel ve aşk dolu söz"dür. Ayrıca klasik musikimizde, tek kişi tarafından özel bir ahenkle okunan musikî eserine *gazel*, bu işi yapanlara da *gazel-hân* (gazel okuyan) denmektedir.

Nazım terimi olarak gazel, kafiye örgüsü *aa, ba, ca* .... olan bir nazım şeklinin adıdır. Bu şemaya göre gazelin ilk beytinin mısraları aynı kafiyeli, diğer beyitlerin ilk mısrai serbest, ikinci mısraları ilk beyit ile kafiyelidir.

Gazelin iki mısrai birbiriyle kafiyeli olan ilk beyte *matla*, matladan sonra gelen beyte *hüsn-i matla*, son beytine *makta*, maktadan önceki beyte *hüsn-i makta* adı verilir. Hüsn-i matlanın matladan, hüsn-i maktanın maktadan güzel olmasına dikkat edilir. Gazelin en güzel beytine *şah beyt* ya da *beytü'l-gazel* denir. Şair mahlâsını genellikle makta beytinde veya bir önceki beyitte söyler. Mahlasın geçtiği beyte *mahlâs beyti* veya *tahallüs* denir.

Matla mısralarından birinin gazelin sonunda tekrarlanmasına *redd-i matla*, matladan başka bir mısraın tekrarlanmasına ise *redd-i mısra* adı verilir. Bu uygulama, eski Türk edebiyatında hemen hiç yapılmamış, daha çok Tanzimat'tan sonra kullanılmıştır. Genellikle Sebk-i Hindî şairleri gazellerinde iki matla yazmışlar, seçimi okuyucuya bırakmışlardır. Bu tür gazeller *zü'l-metâli* şeklinde adlandırılır.

Gazelde öncelikle beyit güzelliğine önem verilir. Eğer bir gazelde beyitler yalnız vezin ve kafiyeleriyle değil, anlamları bakımından da birbirine bağlanmış yani bütünüyle bir konu ele alınıp işlenmişse böyle gazellere *yek-âhenk*, bütün beyitler aynı güçte ve güzellikte söylenebilmiş ise, bunlara da *yek-âvâz* gazel denir.

Mahlas beytinden sonra bir kişiyi övmek için, bir ya da birkaç beyit eklenirse bu gazellere *müzeyyel gazel*, eklenen beyitlere de *zeyl* adı verilir. Arapça, Farsça ve Türkçe veya diğer dillerin ikisi veya üçüyle karışık olarak söylenmiş gazellere *mülemma gazel*, iki şairin mısra ya da beyit beyit birlikte söyledikleri gazellere ise *müşterek gazel* denir.

Matladan sonra gelen beyitlerin ilk ve ikinci mısra ortalarının ilki mısraın sonu ile kafiyelendiği gazeller *musammat gazel*, bunların mısra ortalarındaki kafiyeleri de *iç kafiye* şeklinde adlandırılır. Musammat gazeller mısrada *mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün, müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün* gibi dört cüze, yani ortalarından iki eşit parçaya ayrılabilen kalıplarla yazılır. Bir musammat gazelde matla dışındaki mısralar ortalarından bölünerek alt alta yazılırsa, her beyti dört mısralı bir bend, yani bir murabba şekli ortaya çıkar. Her mısraında aks sanatı (bkz. Edebî sanatlar) yapılmış gazellere *mükerrer gazel* denir ve bunlar da musammat gazeller gibi ortalarından iki eşit parçaya ayrılabilen kalıplarla yazılır. Edebiyatımızda çok az örneği vardır.

Türk edebiyatında gazeller 3-61 beyit arasında yazılmıştır. 3 ve 61 beyitlik birer örneğe rastlanmıştır. Dört beyitli gazel yok denecek kadar azdır. Divanlarda rastlanılan bu gazellerin yarım mı kaldıkları, yoksa bazı beyitlerinin eksik mi yazıldığı belli değildir. Gazellerde ortalama beyit sayısı 5, 7, 9 rakamlarında yoğunlaşmıştır. İlk yüzyıllarda 15 beyte kadar, hatta daha da uzun olan gazellerin yüzyıllar ilerledikçe beyit sayısı azalmıştır. 15 beyitten uzun gazeller *gazel-i mutavvel* olarak adlandırılır. Gazeller aruzun her kalıbıyla yazılmışlardır.

Bir şairin gazeline aynı vezin ve kafiyede bir başka gazel söylemeğe *tanzir etme* veya *cevap verme*, söylenilen gazele de *nazire* denir. Bu usul edebiyatımızda çok kullanılmıştır. Nazirenin tanzir edilen gazelle aynı anlam doğrultusunda olması gerekir. Ters anlamda söylenmişse buna *nakize* adı verilir.

Gazellerde en çok aşk konusu işlenmiştir. Bu konunun ardından sırasıyla sevgili, tasavvuf, rindlik ve şarap zevki, kişi tavsifi ve hikmet konuları gelmektedir.

Divan şiirinde gazele büyük önem verilmiştir. Gazel lirik konusu, derli toplu yapısı, çekici şekli ile her divan şairinin özenle işlediği bir şiirdir. Gazeller içerdikleri konulara ve bu konulara bağlı üsluplara göre çeşitli adlarla anılır. Aşkla ilgili her türlü acı, sıkıntı, mutluluk, sevgi, yakarış vb. içli duyguların anlatıldığı gazeller *âşıkâne gazel* adını alır. İçki ile ilgili çeşitli düşünceler, dünya ve hayata

aldırış etmeme, yaşamaktan zevk alma vb. konulu gazellere *rindâne gazel*; kadın ve ten zevklerinin ağır bastığı bir aşkı anlatan gazellere *şûhâne gazel*, hayat dersi veren, öğretici ve veciz söyleyişli gazellere de *hâkimâne gazel* denir.

Gazel geleneğinin en belirgin özelliklerinden biri, bu şiirlerin yoğun duygusal niteliğidir. Divan şiirinde aşk konulu şiirlerde ideal bir sevgili tipi çizilir. Bu ideal sevgili tipi gazelde çok daha fazla ve net bir biçimde karşımıza çıkar. Sevgili mutlak otoritedir. O hükümdardır. Âşık kuldur ve sevgili karşısında bir köledir. Hatta hiçbir değeri yoktur. Böyle bir inancı hükümdarın yeryüzünde Tanrı'nın gölgesi olduğuna inanan şark zihniyetinin sanat anlayışına bağlamak gerekir. Sevgilinin bu tutumu aşığı rahatsız etmez.

Gazelde düzenli bir şehir bahçesi sembolize edilir. Sevgilinin boyu servi, yanağı gül, dudakları gonca ve saçı sümbüldür. Lale, sevgilinin eliyle sunduğu bir şarap kadehidir, bu dünya endişesinden kurtulmayı sağlar. Böylece, tıpkı şehrin sultanla özdeşleşmesi gibi bahçe (gülşen) de sevgiliyle özdeşleşir.

Gazeller mürettep divanlarda kafiyelerinin son harfleriyle Arap alfabesine göre sıraya dizilmişlerdir. Bu açıdan divanlarda kolayca bulunabilirler.

Arap edebiyatında kasidenin bir bölümü olan gazel, Fars edebiyatında müstakil bir nazım şekli haline gelmiş ve bu özellikleriyle de Türk edebiyatına geçmiştir. Klasik Arap şiirinin belli başlı konularını, övgü (medh), övünme (fahr), mersiye (risâ), hiciv (hicâ), kadından ve aşktan bahsetme (nesib, tagazzül, teşebbüb), özür ve şefkat dilemek (itizar, istitaf), tasvir (vasf, teşbih), ayrıca hamase, zühd, adab, hikem, kadın ve şaraba dair hafif konular (muleh, lehv) oluşturmaktaydı. Bu konular Arap şiirinin temel nazım şekli olan kaside tarzında işlenirdi. Gazel ise, başlangıçta bazen nesib anlamında, bazen de kadın ve aşktan söz eden tamamiyle kaside şeklinde yazılmış uzun veya kısa müstakil her şiir için kullanılırdı. Bu şiirlere de tegazzül denirdi. İslâmiyetle birlikte Arap toplumu büyük bir değişim içerisine girmiş, İslâmın ruhuna aykırı olan, Cahiliye dönemine ait duygu, düşünce, değer ve adetler yeniden şekillenmiştir. Bu değişim şiir sahasında da kendini gösterir. Duygusal bir yapıya sahip olan ve hayatının her anını şiirle ifade etmesini seven Arap toplumu içerisinde şiir özellikle Hulefâ-yı Raşidin döneminde önemini kaybetmeyerek gelişmesini sürdürmüştür. Fakat, bu gelişmede Cahiliye dönemindeki gibi kadınlar için aşk şiiri söyleme ve şaraptan bahsetme adeti Hz. Peygamber ve Hulefâ-yı Raşidin döneminde, İslâm terbiyesine aykırı görülerek makbul sayılmamıştır. Bu devir şiirindeki duygu ve düşüncelerin temelini, Cahiliye adetleri değil, Kur'an'ın getirdiği ahlâkî ve toplumsal değerler oluşturmuştur. Cahiliye devrinde aşk, kadın, şarap konuları gerçekçi bazen de pervasızca işlenmiştir. İslâmiyetle birlikte en çok değişen hususlardan birisi de şairlerin aşk telâkkileri ve onu ifade ediş tarzı olmuştur. Bu yeni aşk telâkkisi Emevîler döneminde bir kısmı bedevî, bir kısmı ise şehirli iki grup şair tarafından değişik şekillerde ele alınmıştır. Birinci grup temiz, hazin ve ulvî aşk duygularının

dile getirildiği *uzrî* veya *bedevî* gazel, ikinci grup ise şehirli şairlerin şehir hayatının, zevke bağlı, maddî aşkını şuh bir ifade ile terennüm ettikleri *hadarî* veya *hissî* gazeldir. Abbasîler devrinde Emevîler döneminde ortaya çıkan uzrî ve hadarî gazel akımları devam etmiştir. Ancak İran zevkinin ve zarafetinin hâkim olduğu Abbasî toplumunda zamanla hadarî gazel daha fazla yaygınlık kazanmıştır. Ayrıca Abbasî dönemi gazel şairlerinin şiirlerinde, erkeklere veya erkek çocuklara tegazzül anlamına gelen *el-gazel bi'l-gılman* veya *el-gazel bi'l-müzekker* türünde, yeni bir temayülün ortaya çıktığı görülmektedir. Bu dönemde bir yandan da Emevîler döneminde canlanmaya başlayan şarap konusu işleyen şiir yazma geleneği zirveye ulaşmış, hatta divanlarda hamriyat başlığı altında bölümler oluşturulmuştur. Başlangıçtan itibaren sözünü ettiğimiz konularda şiir yazan belli başlı Arap şairler şunlardır: Adî b.Zeyd (ö.604), A'şâ (ö.629), Kays b. Zerih (ö.687), Kays b. Mülevvah (ö.689), Cemil b. Ma'mer (ö.701), Kuseyyir b. Azze (ö.723), Ömer b. Ebi Rebia (ö.712), Velid b. Yezid (ö.744), el-Ahtal (ö.714), Beşşar b. Burd (ö.783), Ebu Nuvas (ö.813), İbnu'l-Mutez (ö.908). İran ve Türk edebiyatlarında kullanıldığı anlamıyla gazel nazım şekli Arap şiirinde yoktur.

Bu tarz klasik şeklini tam anlamıyla İran edebiyatında kazanmıştır. Abbasîler döneminde Araplardan ziyade İranlı unsurların hâkim duruma geçmesi, İran edebiyatının oluşmasına zemin hazırladığı gibi, şiirde de İran zevkinin hâkim olmasını doğurmuştur. Arap kavminin zevkini yansıtan Cahiliye kasidelerinden hoşlanmayan Farslar kasidenin aşk, şarap ve kadından bahseden bölümlerini geliştirerek aşk ve şarap konularının terennüm edildiği, açık ve serbest bir nazım şekli olan gazel tarzını ortaya koymuşlar ve bu tarzda şiir söylemeye başlamışlardır. Farsça gazel ilk önce Şehid-i Belhî (ö.935) ve daha sonra Rudegî (ö.840)de görülmektedir. İran'da yetişen gazel şairleri içinde Sadî (ö.1291-1294)'nin çok önemli bir yeri vardır. Gazel Sadî ile birlikte günümüzdeki anlamda tam ve mükemmel şeklini almıştır. Sadî duygu ve düşüncelerini ifade etmede kaside yerine gazeli tercih etmiştir. Sadî'den önceki dönemlerde, kasideden sonra ikinci sırada yer alan gazel, Sadî'den sonra ilk sırayı almıştır. Hatta şahların ve sarayın resmî törenlerinde kaside yerine gazel söylenmeye başlanmıştır. Sadî gazellerinde sağlam bir dil kullanmıştır. Kendisinden önceki şairlerin mazmun ve manalarını taklit etmeyerek kendisi yeni mazmunlar bulmuştur. Sadî'den sonra gazel şekli İran'da hızla yayılmıştır. Gazel üstatları olarak bilinen Sadî ve Hafız (ö.1388) 'dan başka Hakanî (ö.1198?), Selman-ı Savecî (ö.1376), Emir Hüsrev Dehlevî (ö.1325), Hacû-yı Kirmanî (ö.1335), Camî (ö.1492), Baba Figânî (ö.1519), Örfî-i Şirazî (ö.1590), Kelim-i Kaşanî (ö.1651), Saib-i Tebrizî (ö.1670), Şevket-i Buharî (ö.1699) vb. meşhur gazel şairleridir.

Batı Türkçesiyle bilinen ilk gazel, XIII. yüzyılın ikinci yarısında kaleme alınan ve Anadolu'da yazılan ilk menakıbname olan Menâkıb-ı Evhaduddin-i Kirmanî

adlı eserde kayıtlı gazelle, Mevlânâ (ö.1273)'ya ait mülemma gazeldir. Mevlânâ, şiirlerini Farsça yazmış olmasına rağmen Anadolu'da gazel nazım şeklinin yayılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Mevlânâ'dan sonra Sultan Veled (ö.1312)'in gerek Doğu Türkçesi ile yazdığı gerekse mülemma şeklinde kaleme aldığı gazelleri de bu nazım şeklinin gelişim çizgisi içersinde önem taşımaktadır. Ancak gerçek manada ilk lirik gazeller Hoca Dehhanî tarafından yazılmıştır. Dehhanî bu güne kadar XIII. yüzyıl şairi olarak kabul edilmesine rağmen son araştırmalar XIV. asır şairi olduğunu göstermektedir.

XIII. yüzyıl sonu ile XIV. yüzyıl başında yaşayan Yunus Emre (ö.1320-21)'nin divanında dörtlükler şeklindeki ilâhî ve nefesleri yanında aruzla söylenmiş gazelleri de vardır. XIV.asırda Kadı Burhaneddin (ö.1398) ve Seyyid Nesimî (ö.1404) ile gazel nazım şekli gelişimini sürdürür. Âşık Paşa (ö.1332) ve Ahmedî (ö.1412) de bu yüzyılın önde gelen gazel şairlerindedir.

XV.yüzyıla gelindiğinde diğer nazım şekillerinin tekâmülüne paralel olarak gazel de iyice yerleşmiş ve gelişmiş bir nazım şekli olarak karşımıza çıkar. Yüzyılın başında Ahmed-i Daî (ö.1421'den sonra) gazeller söylemiştir. Şeyhî (ö.1431) ve Ahmed Paşa (ö.1497) bu yüzyılda Divan şiirinin kurucusu sayılırlar. Şeyhî mesnevide, Ahmed Paşa kasidede başarılı örnekler vermekle birlikte yazdıkları gazellerle bu şeklin gelişmesinde etkileri olmuştur. XV.yüzyılda özellikle Necati Bey (ö. 1508-1509) gazelleri ile ün yapmıştır. Bu yüzyılda Çağatay sahası Türk edebiyatının da oldukça ileri bir seviyede olduğu görülür. Özellikle Ali Şir Nevâyî (ö.1501) hem yaşadığı çağda hem sonrasında asırlarca devam edecek bir üne sahip olmuştur. Anadolu sahasında Osmanlı Türkçesi ile şiirler yazan şairler de Nevâyî'nin gazellerine yüzyıllar boyu nazireler yazmışlardır. Aynı asırda Avnî mahlâsıyla şiirler yazan Fatih Sultan Mehmed (ö.1481), Cem Sultan (ö.1495) türün başarılı örneklerini vermişlerdir.

XVI. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin tüm alanlarda olduğu gibi edebiyatta da en güzel ürünlerini verdiği klasik dönemini yaşadığı bir devir olmuştur. Asrın başında Piriştineli Mesihî (ö.1512), Tacizade Cafer Çelebi (ö.1514) güzel gazeller kaleme almışlardır. Azerî edebiyatının önde gelen şairlerinden Hatayî mahlâslı Şah İsmail Safavî (ö.1524) Nesimî'nin etkisiyle yazdığı tasavvufî gazelleriyle tanınmıştır. Bu yüzyılın başarılı şairlerinden Hayretî (ö.1535)'nin yazdığı gazellerin çoğu dinî içeriklidir. Devrinde Pir diye tanınan Zatî (ö.1546) yeteneğiyle yeni hayaller, mazmunlar içeren gazeller söylemiştir. Azerî sahasında Fuzulî (ö.1556), Anadolu sahasında Hayalî (ö.1557) ve Bakî (ö.1600) , kendi devirlerinden başlamak üzere hemen bütün Türk şairlerini derinden etkilemişlerdir. Fuzulî gazelin en büyük şairi olarak değerlendirilmiştir. Onun sehl-i mümteni kabilinden söyleyişleri ve aşkı ifade etmedeki başarısı tartışma götürmez. Hayalî Beğ taze hayallerle dolu tasavvufun sembollerinden faydalanarak güzel gazeller söylemiştir. Bakî pürüzsüz İstanbul Türkçesiyle, devrinin şaşalı yaşantısını aksettirdiği şiirle-

riyle bu sahanın en iyilerinden olduğunu göstermiştir. Bu şairler dışında Muhibbî mahlâslı Kanunî Sultan Süleyman (ö.1566), Taşlıcalı Yahya Beğ (ö.1582), Nev'î (ö.1599), Bağdatlı Ruhî (ö. 1605) ve Edirneli Nazmî (ö.1555'den sonra) yüzyılın gazel nazım şeklinde önde gelen isimleridir. Bu şairler içinde sırasıyla Edirneli Nazmî, Muhibbî ve Zatî Türk edebiyatının en çok gazel söyleyen şairleridir.

XVII.asır ise tüm edebî ürünlerin olgunlukta en üst seviyeyi yakaladığı bir dönemdir. Bu yüzyılda şiir, bir yandan geleneksel Türk şiirinin düşünce dünyası ve ifade kalıpları bir yandan mahallîleşme akımı diğer yandan da Sebk-i Hindî'nin özelliklerini taşır. Özellikle Sebk-i Hindî'nin etkisiyle yazılan şiirlerde gazel nazım şekli, bir önceki yüzyıla göre somuttan soyuta doğru bir gelişim göstermiştir. Şeyhülislâm Yahya (ö.1643), Şerif Sabrî (ö.1645), Şeyhülislâm Bahayî (ö.1653), Fehîm-i Kadîm (ö.1648), Cevrî (ö.1654), Vecdî (ö.1661), İsmetî (ö.1665), Nailî (ö.1666), Neşatî (ö.1674) devrin tanınmış gazel şairleridir. Kaside şairi olarak tanınmasına rağmen Nef'î (ö.1635) de bu vadide başarılı örnekler kaleme almıştır.

XVIII.yüzyıl Osmanlı şiirinin son klasik devri olarak kabul edilir. Osmanlı şiiri, bu yüzyılın başında Nedim (ö.1730), sonunda ise Şeyh Galib (ö. 1798) gibi iki büyük şair yetiştirerek klasik dönemini kapatır. Bu devirde Nedim ve onu takip edenler devrin bir yansıması olarak neşeli, ahenkli gazeller yazarlar. Nedim ekolunun karşısında yer alan Nabî (ö.1712) ekolunde ise fikir ve hikemî söyleyiş ön plandadır. Şeyh Galib ince, duygulu ve tasavvufî gazeller söylemiştir.

XVIII.yüzyıldan sonra divan şiiri dahilinde kaleme alınmış şiirler, eskiyi tekrarlamaktan öteye gidemez. Her ne kadar XIX.asırda Enderun'da yetişen iki şairin, Enderunlu Fâzıl (ö.1810) ve Enderunlu Vâsıf (ö.1824)'ın başarılı sayılabilecek gazelleri olsa da gazel nazım şekli artık eski önem ve güzelliğini kaybetmiştir. Gazel Tanzimat devrinde de bir süre kullanılmaya devam etmiş ancak Servet-i Fünun edebiyatında hiç kullanılmamıştır.

Nigârâ bezm-i hüsnünde dil-i mestânemüz kaldı
Perin yakmış cemâlün şem'ine pervânemüz kaldı

Anı hoş tut garîbündür efendi işte biz gitdük
Gönül derler ser-i kûyunda bir divânemüz kaldı

Yürek kan oldı hicrândan vücûdum çekdi el cândan
Fedâ oldı yoluna cümlesi zîrâ nemüz kaldı

Başumdan akl ise gitdi dil ile cân revân oldu
Ten-i bî-i'tibâr adlu kuru vîrânemüz kaldı

Hayâlî devlet-i bî-i'tibâra bakmadun gitdün
Bize besdür bu kim dillerde bir efsânemüz kaldı.

Hayalî Beğ

Yek-âvâz gazel

Menüm tek hîç kim zâr u perîşân olmasun yâ Rab
Esîr-i derd-i ışk u dâg-ı hicrân olmasun yâ Rab

Demâdem cevrlerdür çekdigüm bî-rahm bütlerden
Bu kâfirler esîri bir müselmân olmasun yâ Rab

Görüp endîşe-i katlümde ol mâhı budur derdüm
Ki bu endîşeden ol meh peşîmân olmasun yâ Rab

Çıkarmak itseler tenden çeküp peykânın ol servün
Çıkan olsun dil-i mecrûh peykân olmasun yâ Rab

Cefâ vü cevr ile mu'tâdem anlarsuz n'olur hâlüm
Cefâsına hadd ü cevrine pâyân olmasun yâ Rab

Fuzûlî buldı genc-i âfiyet meyhâne küncinde
Mübârek mülkdür ol mülk vîrân olmasun yâ Rab

Fuzulî

c. **Müstezat:** Klasik Türk edebiyatı nazım şekillerinden olan müstezata sözlükde artmış, ziyadeleşmiş anlamı verilmektedir. Edebiyat terimi olarak uzunlu kısalı (bir uzun bir kısa) mısralar hâlinde yazılan bir nazım şeklinin ismidir. Müstezat, klasik edebiyatın bir çok nazım şekli ve türüyle yazılmıştır. Murabba, muhammes, rubaî, kıt'a, beyit, gazel, kaside şeklinde yazılan müstezatlar hangi şekilde yazılmışsa o şeklin ismi müstezat tabirinin önüne yazılarak adlandırılır. En fazla müstezat, gazel müstezat tarzında yazılmıştır. Gazel müstezatlar dışında, rubaî müstezatlar, musammat müstezatlar, kıta müstezatlar, kaside müstezatlar, beyit müstezatlar, mesnevi müstezat bulunmaktadır.

Müstezat, bir nazım şeklinin her mısraının veya beytinin sonuna o nazım şeklinin yazıldığı veznin bir cüz'ü ile yazılmış kısa bir mısra ekleyerek meydana getirilir. Bu sonradan eklenen kısa mısralara *ziyade* denir.

Ziyadeleri veya uzun mısraları tekrar eden müstezatlara *mütekerrir müstezat*, ziyade mısraı, kendinden sonra gelen mısraın başında tekrar eden müstezatlara *müdevver müstezat*, ziyade mısraı, uzun mısradan önce gelen müstezatlara *mutarraf müstezat*, ziyadeleri çift olan müstezatlara *çifte müstezat* denir.

Müstezatlarda en çok kullanılan kafiyelerin şeması şu şekildedir:

1.	Aa	Aa	Bb	Aa	Cc	Aa
2.	Aa	Aa	Bx	Aa	Cx	Aa
3.	Ab	Ab	Cc	Ab	Dd	Ab
4.	Ab	Ab	Cx	Ab	Dx	Ab

Bunların dışında mütekerrir, çifte, rubâî, kıt'a, musammat, mesnevi müstezatlarda kullanılan kafiye şemaları da mevcuttur. Müstezatlar toplam 38 farklı kafiye şemasıyla yazılmışlardır. Ziyade mısralar da göz önünde bulundurulduğunda müstezatlarda toplam 24 aruz kalıbı kullanılmıştır. Müstezatın asıl vezni Hezec bahrinin *Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün* kalıbıdır. Her mısraın altına *Mef'ûlü Fe'ûlün* cüzleriyle yazılmış kısa mısra eklenir. Hezec bahrini Remel bahri izlemektedir.

Müstezat çeşitli konularda yazılmıştır. Aşk, sevgili, şarap, tabiat en fazla işlenen konulardır. Bunlardan başka medhiye, na't-ı şerif, tevhit, münacat, hezl, hiciv, bahariye, dervişlik, tarikat, dünyaya bağlanmak gerektiği, müzik terimleri ile ilgili müstezatlar olmak üzere çeşitlilik arzeder. Ayrıca halk edebiyatı nazım türlerinden devriye'ye rastlanmıştır. Bazı yazarlara göre müstezat halk edebiyatı kökenlidir. Müstezat yazan halk edebiyatı şairlerinden çok daha önce divan şairlerinin müstezatlar yazdığı son yıllarda yapılan araştırmalarla tespit edilmiştir.

Müstezat, Arap şiirindeki müvaşşah denilen bir şekilden örnek alınarak İran edebiyatına oradan da Türk edebiyatına geçmiştir. Türk edebiyatında tespit ettiğimiz ilk müstezat örnekleri XIV. yüzyıl şairlerinden Nesîmî (ö. 1404)'ye aittir. Şeyhî (ö. 1431), Ali Şir Nevâyî (ö. 1501), Necatî (ö. 1508-1509), Ruhî-i Bağdadî (ö. 1605), Nailî (ö. 1666), Nabî (ö. 1712), Nedim (ö. 1730), Müstakimzade (ö. 1788), Şeyh Galib (ö. 1798), Enderunlu Fazıl (ö. 1810), Leylâ Hanım (ö. 1850), Hüznî (ö.1936) belli başlı müstezat şairleridir. 45 adet şiirle Türk edebiyatında en fazla müstezat yazan şair Müstakimzade Süleyman Sadeddin (ö. 1788)'dir.

Tanzimat'tan sonra Abdülhak Hamid ve Servet-i Fünun edebiyatçıları müstezata çok fazla rağbet etmişlerdir. Bu dönemde müstezatın vezin, şekil, kafiye özelliklerinde çok büyük değişiklikler yapılmış, müstezat adeta uzunlu kısalı mısralarla yazılan manzume hâline gelmiş, *geniş müstezat*, *serbest müstezat* basamaklarından geçerek serbest nazımla noktalanmıştır. Müstezat klasik nazım şekli anlayışının dışında, şairlerin şiirde serbestlik arayışının bir neticesi olarak yüzyıllar boyunca devam eden bir tarz olarak değerlendirilmelidir. Müstezatların bazıları günümüz ve daha önceki dönem bestekârları tarafından bestelenmiştir.

Müstezat-ı Necatî Beğ

Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün
Mef'ûlü Fe'ûlün

1. Kapunda beni istemeyen der-be-der olsun
   Olsun begüm olsun
   Bin zâr oluban derd ile benden beter olsun
   Olsun begüm olsun

2. Gülzâr-ı cihân içre senün şâhid-i hüsnün
Cân kasdına yata
Bâlâ-yı şecer leb-i şeker dil hacer olsun
Olsun begüm olsun

3. Ger kanlu yaşum çehre-i zerdümi kıla sürh
İncinmezem andan
Çeşm-i siyehünden yana tek bir nazar olsun
Olsun begüm olsun

4. Ko fitnelerün kaşları târâcuma gelsün
Dil mülkini alsun
Hem gamzelerün okına sînem siper olsun
Olsun begüm olsun

5. Dür gibi Necâtî sözüni as kulagından
Ger şâhı seversen
Cehd eyleye hâli sadefün pür-güher olsun
Olsun begüm olsun

ç. Kıt'a: İki veya daha çok beyitten oluşan divan edebiyatı nazım şeklidir. Matla ve mahlas beyti bulunmayan bir gazele benzer. Fakat iki beyitlik gazelin bulunmaması, gazelin mısra sayısının sınırlı olması onu kıt'adan ayıran başlıca özelliklerdendir. Konu açısından baktığımızda gazeller genellikle aşk ve sevgili mevzularını işledikleri hâlde kıt'anın konusu daha geniştir. Felsefî, tasavvufî bir fikir, bir hayat görüşü, bir nükte, bir kişiyi övme ya da yerme, bir olayın tarihi kıt'anın konusu olabilir.

İki beyitten uzun kıt'alara *kıt'a-i kebîre* denir. Kıt'alarda mahlas bulunmayışı genel bir kural olmakla birlikte uzun kıt'alarda şairler çoğunlukla mahlaslarını söylemişlerdir. Kısa, hatta iki beyitli kıt'alarda az da olsa mahlas söylendiği olmuştur. Edebiyatımızda iki beyitli kıt'alar çok kullanılmıştır. Bu sebeple kıt'a terimiyle daha çok iki beyitli şekiller anlatılmıştır. Bu kıt'alar dört mısradan meydana geldikleri için bunlara dörtlük de denilmiştir. Kıt'aların kafiye düzeni *ab cb* şeklindedir. *ab ab* şeklinde kafiyelenmiş olanları da vardır. Kıt'a-ı kebîrelerin kafiye şeması *ab cb db eb....* şeklindedir. Kıt'alar aruzun her kalıbıyla yazılırlar. İki beyitli kıt'alar rubaî ile zaman zaman karıştırılmıştır.

Kıt'a hemen her divan şairinin divanında yer alan bir nazım şeklidir. Övgüler ve tarihlerde kullanılan kıt'alarla, kıt'a-i kebireler divanlarda genellikle kasidelerden sonra, öteki kısa kıt'alar ise divan sonlarında *mukatta'ât* adı altında toplanmışlardır.

Çok sayıda kıt'a yazan belli başlı şairlerimiz şunlardır: Necatî Beğ (ö.1508), Fuzulî (ö.1556), Edirneli Nazmî (ö.1555'ten sonra), Nev'î (ö.1599), Bakî (ö.1600), Ruhî-i Bağdadî (ö.1605), Nâbî (ö. 1712), Sabit (ö.1712), Abdülbaki Ârif (ö.1713),

Nedim (ö. 1730), Beliğ (ö.1758), Şeyh Galib (ö.1798), Endurunlu Fazıl (ö. 1824), Endurunlu Vasıf (ö.1824), Keçecizâde İzzet Molla (ö. 1829), Mustafa Eşref Paşa (ö.1894). Edebiyatımızda en çok kıt'a yazan şair 335 kıt'a ile Edirneli Nazmî'dir.

İlm kesbiyle pâye-i rıf'at
Ârzû-yı muhâl imiş ancak

Aşk imiş her ne var âlemde
İlm bir kîl ü kâl imiş ancak

Fuzulî

Ömrüm oldukça güzel sevmeyeyin dirdüm lîk
N'ideyin bu dil-i şeydâ beni yalan itdi

Yine bir şûh-ı cefâ-pîşe güzel cânânun
Ugrın ugrın bakışı gönlümi tâlân itdi

Bakî

Bazı kaynaklar nazm'ı da bir nazım şekli olarak gösterirler. Bu kaynaklarda nazmın tarifi kıt'anın matla beyti kafiyeli olan şekline *nazm* adı verilir ve kafiye örgüsü *aa ba ca...* şeklindedir. Çok az görülmekle birlikte bütün mısraları kafiyeli nazmlar da vardır. Nazmlar şekil ve kafiye bakımından gazele benzemekle birlikte mahlâs beytinin bulunmayışı ve konusunun değişik olması açısından gazelden ayrılırlar. Konusu ve diğer şekil özellikleriyle kıt'ayla aynıdır. Kıt'a gibi iki beyitten başlar, 12-15 beyte kadar uzayabilir. Kıt'ada olduğu gibi nazmın da iki beyitlik olan şekli çok kullanılmıştır. Gazelde çok kullanılan konular dışında hemen her konuda nazm yazılabilir. İki beyitlik nazmın rubaîden tek farkı rubaînin özel vezinleridir.

Divanlarda mukattaât ve rubaiyyât başlıkları altında toplanan kıt'a, nazm ve rubaî genellikle birbirlerine karıştırılmıştır. Müstensihler, hatta şairlerin kendileri bile bu nazım şekillerinin özelliklerine çok fazla dikkat etmemişlerdir. Edebiyatımızda nazma çok fazla rağbet edilmemiştir. Bu sebeplerden dolayı nazmın ayrı bir nazım şekli olup olmadığı tartışmalıdır.

2. Ayrı Kafiyeli Olan Nazım Şekli

Mesnevi: Sözlük anlamı ikişer ikişer anlamında, iki mısralık nazım birimidir. Mesnevi, aslı Arapça olmasına rağmen Arapçada kullanılmayan bir kelimedir. Edebiyatta her beyti kendi arasında kafiyeli, iki beyitten binlerce beyte kadar uzanan nazım şeklinin adıdır. Beyitlerin ayrı ayrı kafiyeli olması yanında her beytin anlamının kendi içinde tamamlanması ve öteki beyitlere geçmemesi gerekir. Ancak beyitler arasındaki konu birliğine de dikkat edilir. Mesnevi beyitlerinin kafiyeleri bağımsız olduğundan uzun hikâyelerin yazılmasına elverişli bir nazım

şeklidir. Destanlar, uzun aşk hikâyeleri, şehrengizler, didaktik dinî ve ahlâkî konular ve ansiklopedik bilgiler veren eserler mesnevi şeklinde yazılmışlardır. Uzun mesnevilere oranla az görülen kısa mesnevi parçaları bazen kaside yerine övgülerde, lugaz ve muamma söylemede veya küçük hikâye konularında yazılmışlardır.

Mesneviler aruzun *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün, mef'ûlü mefâ'îlü fe'ûlün, mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün, fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl* gibi kısa kalıplarıyla kaleme alınırlar.

Uzun mesneviler belli bir tertip tarzına göre yazılırlar. Başta çoğunlukla kaside şeklinde tevhit, münacât, Hz. Peygamber ve halifeler için söylenmiş na'tlar, kitabın adına yazıldığı padişah ya da devlet adamına bir övgü vardır. Sonra "sebeb-i telif-i kitab" başlığı altında eserin niçin yazıldığı anlatılır. Bu sebep genellikle bir şair dostun ısrarı veya dostlar toplantısında okunan tanınmış bir şairin kitabı üzerinde açılan bir tartışma sonundaki tekliflerdir. Şairler, önce özür dilediklerini, böyle zor bir işi başaramayacaklarını, ama sürekli ısrarlar karşısında boyun eğip bu güç işe başladıklarını söylerler.

Kuruluş itibâriyle, mesnevilerin metni üçe ayrılır: 1) Giriş, 2) Asıl konu, 3) Bitiş. Giriş bölümünde, her mesnevide bulunmamakla beraber, besmele, tevhit, münacât, na't, dört halifeye övgü, yöneticilere veya eserin ithaf edildiği kişiye övgü, eserin yazılış sebebi yer alır. Asıl konu bölümü, öykülemeye dayalı mesnevilerde genellikle "Âgâz-ı dâstan" başlığıyla başlar. Diğer başlıklar da genellikle Farsçadır : "be-vücûd-âmeden-i Züleyha", Tetimme-i makâl u bakiye-i vasf-ı hâl" vb. Didaktik ve tahkiyevî mesnevilerin bu bölümlerinde, amaçlanan asıl konu uzun uzadıya anlatılır. Bu tür eserlerin bitiş bölümündeyse, genellikle *Hâtime* başlığı altında, dua, övünme, eserin adı ve yazılış tarihi, okuyandan dua isteği ve mesnevinin vezni ile ilgili bilgileri içeren beyitler yer alır. Bu bölümde bazen kitabın tamamlandığı tarih de kaydedilir. Mesnevilerde bazan konu arasında da kaside ve gazel veya gazel-ilâhîler yer almaktadır. Bu şiirler konuda ve ahenkte meydana gelebilecek yeknesaklığı gidermek için yazılır. Bazen mesnevi kahramanlarının konuşmaları da gazel şeklinde verilir.

Mesnevi İran edebiyatında doğmuş, buradan Arap ve Türk edebiyatlarına geçmiştir. Arap edebiyatına mesnevi Harun Reşid devrinde Aban b. Abdülhamid Lâhikî'nin Pehlevî dilinden çevirdiği Kelile ve Dimne eseriyle girmiştir. Aynı şairin başka tercümeleri de vardır. Mesnevi Arap edebiyatında daha çok Farsçadan yapılan çevirilerde kullanılmış, ayrıca öğrenilmesi ve ezberlenmesi istenilen konularda yazılmış eserlerde de bu şekle başvurulmuştur. Fakat Arap şairleri bu nazım şekline mesnevi dememişlerdir. Önceleri *kaside-i müzdevice* veya sadece *müzdevice* adını vermişler, bu tarz eserler aruzun recez bahri ile yazılmış olduğundan recez demişlerdir. Daha sonraları da *urcuze* olarak adlandırılmıştır. Bu şiirlerin her mısraına *şatar* denmiştir.

Mesnevi İran edebiyatına has bir nazım şeklidir. Bu edebiyatta mesnevi ilk kez X. asırda yazılmaya başlanan İran'ın millî destanı olan şehnamede görülür. Şehnamelerde *fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl* vezni çok kullanıldığı için aruzun bu kalıbına *şehname vezni* denir. Firdevsî (ö.1020)'nin şehnamesi İran destanlarının en meşhurudur. Dünyadaki belli başlı birkaç destandan da biridir. Firdevsî daha önce yazılmış şehnamelerden ve halk arasında söylenegelen hikâyelerden de yararlanarak şehname vezninde 60 bin beyit olarak kaleme almıştır. Selçuklular devrinde İran'ın en büyük şairi sayılan Nizamî-i Gencevî (ö.1203) ilk kez beş mesnevi yazarak hamse meydana getirmiştir. Ferdüddin Attar (ö.1230)ın Mantıku't-tayr mesnevisi de hem çok okunan hem de Türk edebiyatına çok etkisi olan bir eserdir. İran'da Moğollar devrinde yetişen Sadî (ö. 1291-94) mesnevinin en büyük üstadlarından sayılmıştır. Gülistan ve Bostan adlı mesnevileri çok tanınmış eserlerdir. İran'da bugün de tutulup okunduğu gibi , Türkçeye birkaç kez çevrilmiş ve' hem mesnevi hem de gazel şairleri üzerinde etkili olmuştur. Husrev-i Dihlevî (ö. 1325) nin Matlaü'l-envar , Hüsrev ü Şirin , Leylâ vü Mecnun , Ayine-i İskender ve Heft Behişt mesnevilerinin oluşturduğu hamsesi çok tanınmış, hamse şairlerince örnek alınmış bir eserdir. Timurlular devrinde mesneviler daha çok tarihî konularda yazılmıştır. Kazvinî'nin İslâm tarihini nazm ettiği Zafername adlı büyük eseri Ahmed Tebrizî'nin Şehinşahnamesi Şerefeddin Yezdi (ö.1457) nin Zafername'si bu tür mesnevilerdendir.

Bu yüzyılın büyük şairi Camî (ö.1492) Heftevreng adını verdiği yedi mesneviyi biraraya toplamıştır. Bunlar içinde özellikle Salaman u Absal , Yusuf u Züleyha ile Leylâ vü Mecnun mesnevileri çok ünlü aşk hikayeleridir. XVI. yüzyıldan sonra mesnevi şekli İran edebiyatında gittikçe zayıf eserler vermeye başlamış, önemli üstatlara yetişecek değerde şair görülmemiştir.

Türkçenin ilk mesnevisi, Yusuf Has Hâcib(ö.1077)'in Kutadgu Bilig (yazılışı: 1069-70) adlı siyâsetnâmesidir. Mütekârib bahrinin fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûl kalıbıyla yazılan bu eserde uygun yerlere dörtlükler sıkıştırılmış, sonuna da kaside şeklinde parçalar eklenmiştir. 6645 beyit tutan bu hacimli mesnevi münacât, na't ve eserin sunulduğu Tabgaç Buğra Han'a övgü ile başlar. Bu hâliyle eksiksiz bir mesnevi örneğidir. XIII. asırda Mevlânâ Celaleddin-i Rumî (ö.1273)nin 26.000 beyitlik Mesnevi veya Mesnevî-i Mânevî adıyla bilinen eseri Farsça olmasına rağmen kendisinden sonra gelen mesnevi şairlerini çok etkilemiştir. Sonraki mesneviler yine bu yüzyılda yazılan Ahmed Fakih'in Kitâbu Evsâfı Mesâcidi'ş-Şerîfe ve Yûnus Emre (ö.1320-21)'nin Risâletü'n-Nushiyye adlı eseridir. Diğer mesnevilerden bazılarının yüzyıllara göre dağılımı ise şöyledir:

14. Yüzyıl: Bu asırda Altınordu edebî sahasında Kutb'un Nizamî'den tercüme ettiği Hüsrev ü Şirin mesnevisi daha sonraları pek çok defa yazılacak olan Hüsrev ü Şirin hikâyelerinin ilkidir. Ferahnâme (Kemaloğlu), Garib-nâme (Âşık Paşa), Mantıku't-Tayr (Gülşehrî), İskender-nâme (Ahmedî), Feth-i Kal'a-i Selâsil, Cenâdil

Kal'ası Cengi (Maazoğlu Hasan), Yusuf u Züleyha (Şeyyad Hamza, Sulı Fakih, Kadı Darir), Hüsrev ü Şirin (Fahrî), Hurşid-nâme (Şeyhoğlu Mustafa), Varka vü Gülşah (Yusuf-ı Meddah), Süheyl ü Nevbahar (Mes'ud bin Ahmed).

15. Yüzyıl: Bu asırdan itibaren mesnevi Türk edebiyatında hızlı bir gelişme gösterir. Ferah-nâme (Hatiboğlu), Vesiletü'n-Necat (Süleyman Çelebi), Muhammediyye (Yazıcıoğlu Mehmed), Mahzenül-Esrâr (Ahmed-i Rıdvân), Gülşen-i Râz (Elvan-ı Şirazî), Çeng-nâme (Ahmed-i Dâî), Hüsrev ü Şirin, Har-nâme (Şeyhî), Kıyafet-nâme, Yusuf u Züleyha, (Hamdullah Hamdî), Leylâ vü Mecnun (Şahidî, Behişti, Hamdullah Hamdî, Ahmed-i Rıdvan), Hüsrev ü Şirin (Şeyhî, Ahmed-i Rıdvan), Cemşid ü Hurşid (Ahmedî, Cem Sultan), Işk-nâme (Mehmed), Heves-nâme (Cafer Çelebi), Hayretül-Ebrâr, Ferhad ü Şirin, Leylâ vü Mecnun, Seb'a-i Seyyare, Sedd-i İskenderî (Âli Şîr Nevayî). Bu mesneviler içinde Süleyman Çelebi (ö.1421-22)'nin, Vesîletü'n-Necât (yazılışı 1409) adıyla bilinen Mevlidi hem bu yüzyılın hem de Türk edebiyatının en önemli mesnevilerindendir. Türk edebiyatında Vesiletü'n-Necat'tan başka daha pek çok mevlid yazılmış ama hiç biri onun kadar sevilip okunmamıştır. Zaman geçtikçe diğer mevlidlerden de parçalar katılarak değişikliğe uğrayan Vesiletü'n-Necat, münacat, vilâdet, risalet, mirac ve rıhlet bölümleriyle Hz. Peygamber'in hayatı, peygamberliği ve ölümü içli, dokunaklı bir dille anlatılmıştır. Eser bir dua bölümüyle biter. Yüzyılın büyük şairlerinden Şeyhî (ö.1428-1431 ?)nin Nizamî'den etkilenerek yazdığı Hüsrev ü Şirin mesnevisi Türkçe yazılmış Hüsrev ü Şirin'lerin en tanınmışıdır. Yine Şeyhî'nin Harname'si 126 beyitlik küçük bir mesnevi olmasına rağmen bir mizah ve sosyal hiciv eseri olarak ilginçtir. Edirneli Şahidî (ö.1476)'nin 6446 beyitlik Leylâ vü Mecnun'u Türkçe Leylâ vü Mecnun'ların ilki ve en uzunudur.

16. Yüzyıl: Bu asırda Türk edebiyatının en büyük mesnevi şairleri yetişmiştir. Yusuf u Züleyha (Kemâl Paşa-zâde, Celîlî, Gubârî), Leylâ vü Mecnun (Fuzûlî Celîî, Sevdâyî, Hakîrî, Lârendeli Hamdî, Celal-zade Sâlih, Halife), Hüsrev ü Şirin (Celîli, Sânî), Ferhad ü Şîrin (Lâmiî), Şâh u Gedâ (T.Yahya Bey), Gül ü Bülbül (Fazlî, Bakâyî), İşret-nâme (Revanî), Gûy u Çevgân (Lâmiî), Subhatül-Uşşâk (Gelibolulu Âlî) Kırk Hadis Tercüme ve Şerhi (Hazinî), Mevlid (Ahmed, Emîrî, Hevâyî, Visâlî), Maktel-i İmam Hüseyn (Lâmiî), Nakş-ı Hayal (Âzerî), Gülşen-i Envâr (Taşlıcalı Yahya Beğ), Pend-nâme (Güvâhî), Selim-nâme (Muhyî Çelebi), Süleymannâme (Hâkî, Mahremî), Belgrad Şehrengizi (Hayretî), Bursa Şehrengizi (İshak Çelebi, Lâmiî, Mânî), Edirne Şehrengizi (Mesihî, Zatî, Kerimî), İstanbul Şehrengizi (Kâtip, Yahya Beğ, Fakirî, Tab'î, İsmail, Cemalî, Ahmed, Azîzî) Manisa Şehrengizi (Terzizade Ulvî), Ta'rîfat (Fakirî), Hecr-nâme (Celilî), Sergüzeşt (Za'îfi). Diğer bütün nazım şekillerinde olduğu gibi mesnevide de yüzyılın üstadı Fuzulî (ö.1556)dir. 440 beyitlik Beng ü Bade adlı sembolik mesnevisinde afyonla şarabı karşılaştırmış ve boza, nukl, kebab, kuşüzümü, nebiz, arak ve berş gibi yiyecek ve içecekleri şahıslandırarak bir olay örgüsü içinde dile getirmiştir. Fuzulî şarapla Şah İsmail'i, afyonla da Osmanlı padişahı Sultan Bayezid'i anlatmak istemiştir.

Fuzulî'nin 3036 beyitlik Leylâ vü Mecnun'u bu hikayelerin en güzeli ve en tanınmış olanıdır. Meyvelerin anlatıldığı Sohbetü'l-esmâr da 200 beyitlik küçük bir eserdir. Yahya Bey (ö.1582)'in hamsesi içinde yer alan Yusuf u Züleyha Türk edebiyatında bu konuda yazılmış hikâyelerin en güzeli olarak bilinir.

17. Yüzyıl: Leylâ vü Mecnun (Faizî), Şâh u Derviş (Beyanî), Hayrâbât (Nâbî), Heft Hân (Atâyî); Sûr-nâme (Nabî) Edirne (Neşatî) ve İstanbul (Fehim-i Kadim) şehrengizleri, Dere-nâme Berbernâme) (Sabit), Şâh-nâme (Ganizâde Nadirî), Zafer-nâme (Mustafa Nedim, Güftî, Sâbit), Kırk Hadis Tercüme ve Şerhi (Hakânî), Mevlid (Necibî, Nahîfî), Hayriyye (Nabî), Teşrifâtü'ş-Şu'arâ (Güftî). Bu yüzyılda mesnevinin en büyük üstadı Nabî (ö.1712)'dir. Didaktik bir eser olan Hayriyye mesnevisinde Nabî, oğlu Ebü'l-hayra dürüst ve ahlâklı olmasını öğütlemiş, hayatta başarılı olmanın yollarını göstermiştir. Nev'îzade Atayî (ö.1654) de Nizamî'nin hamsesine nazire olarak kaleme aldığı hamsesiyle haklı bir ün kazanmıştır.

18. Yüzyıl: Yusuf u Züleyha (Es'ad Paşa, Ahmed-i Mürşidî, Molla Hasan), Leylâ vü Mecnun (Örfî Mehmed Ağa), Bursa (İsmail Belîğ) ve Yenişehir (Mahtumî) şehrengizleri, Zenân-nâme, Huban-nâme (Fazıl), Mi'raciyye (Nâyî Osman Dede), Lutfiyye (Sünbülzade Vehbî), Hüsn ü Aşk (Şeyh Galib), Can u Canan (Ref'î-i Amidî), Battal-nâme (Darendeli Bakayî). Bu yüzyılda artık kullanılagelen eski ortak mesnevi konuları bırakılmış, yeni ve daha değişik konular ele alınmıştır. XVII.da başlayan bu hareket sürdürülerek İran'dan alınan ve birçok kez işlenen hikâye konuları yerine daha güncel konular yazılmaya başlanmış, az da olsa devrin bazı kurumları eleştirilmiştir. Bu asırda Nahifî (ö.1738) Mevlâna'nın altı ciltlik mesnevisini aynı vezinle beyit beyit Türkçeye aktararak büyük bir iş başarmıştır. Şeyh Galib ise Hüsn ü Aşk mesnevisinde zamanına kadar yazılmış olan eski aşk hikâyelerinden ayrılmış, hikâye kahramanlarını soyut kavramlardan seçerek sembollerle tarikatte ilerlemenin güçlüklerini ve salikin fenafillâha ancak bir mürşit yardımıyla erişebileceğini anlatmak istemiştir.

19. Yüzyıl: Mihnet-keşân (İzzet Molla), Sergüzeşt-nâme (Bayburtlu Zihnî), Yusuf u Züleyha (Mehmed İzzet Paşa), Zafer-nâme (Hayrî), Mevlid (Selâmî, Bayburtlu İrşadî Baba). Tanzimat'ın ilânıyla başlayan Batı edebiyatlarının etkisiyle gelişen Tanzimat edebiyatında mesnevi nazım şekli kullanılmamıştır. Türkçe mesnevilerde, en çok işlenen konu, Leyla ile Mecnun'un aşkıdır.

Şâirlerin beş eserinden oluşan mesnevi külliyâtına Hamse denir. Kelime, Türkçeye Farsçadan geçmiştir ve Fars edebiyatında ilk örneği Nizamî (ö.1214)'nin, Mahzenül-Esrâr, Hüsrev ü Şirin, Leylâ vü Mecnun, Heft-Peyker ve İskender-nâme adlı eserlerinden oluşan Penç Genc'idir. Türkçe hamse sahibi şairler ve eserleri şunlardır: Ali Şîr Nevayî (Hayretü'l-Ebrâr, Ferhad ü Şirin, Leylâ vü Mecnun, Seb'a-i Seyyâre, Sedd-i İskenderî); Hamdullah Hamdi (Yusuf u Züleyha, Leylâ vü Mecnun, Mevlid, Kıyafet-nâme, Tuhfetül-Uşşak); Taşlıcalı Yahya (Gencîne-i Râz, Kitab-ı Usûl, Şâh u Gedâ, Yusuf u Züleyha, Gülşen-i Envâr); Ahmed-i Rıdvan (İskender-nâme, Leylâ vü Mecnun, Hüsrev ü Şirin, Rıdvâniyye, Mahzenül-Esrâr, Heft Peyker); Nev'îzâde Atayî (Sakî-nâme, Nefhatül-Ezhâr, Sohbetül-Ebkâr, Heft

Hân, HilyetülEfkâr); Lâmiî (Vamık u Azrâ, Vîs ü Ramin, Ferhad-nâme, Şem ü Pervâne, Gûy u Çevgan Heft Peyker, Salâman u Absal, Maktel-i Hüseyn, Şehrengiz-i Bursa). Kaynaklar, başka bazı şairlerin de hamselerinin olduğunu bildiriyorlarsa da, bunlar henüz ele geçmemiştir.

B. Bendlerden Oluşan Nazım Şekilleri

1.Tek Bendli Nazım Şekilleri

a. Rubaî: Tek bentli nazım şekillerindendir. Edebiyatta dört mısralık bir nazım şeklinin adıdır. Rubaîler daha çok *aaxa* kafiye düzeniyle yazılmakla birlikte *xaxa* ya da *aaaa* şeklinde bütün mısraları kafiyeli rubaîler de vardır. Bunlara *rubaî-i musarra* veya *terane* denilir.

Rubaî, aruzun hezec bahrindeki özel kalıplar ile yazılır. Dört mısralık nazmı ve tuyuğu rubaîden ayıran bu kalıplardır. Sadece rubaîde kullanılan 24 kalıp vardır. Bunlardan mef'ûlü ile başlayan 12 kalıba ahreb, mef'ûlün ile başlayan 12 kalıba ise *ahrem* denir. Türkçe'ye uygunluğu açısından ahreb kalıpları Türk şairler tarafından daha çok kullanılmıştır. Türk edebiyatında en çok kullanılan rubaî kalıpları şunlardır:

Ahreb
Mef'ûlü/mefâ'îlü/mefâ'îlün/fâ'
Mef'ûlü/mefâ'îlü/mefâ'îlü/fa'ûl
Mef'ûlü/mefâ'îlün/mefâ'îlün/fâ'
Mef'ûlü/mefâ'îlü/mefâ'îlü/fa'ûl
Mef'ûlü/mefâ'îlün/mef'ûlün/fâ'
Mef'ûlü/mefâ'îlün/mef'ûlü/fa'ûl

Ahrem
Mef'ûlün /fâ'ilün/ mefâ'îlün/fâ'
Mef'ûlün /fâ'ilün/ mefâ'îlü/fa'ûl

Bütün nazım şekillerinde baştan sona aynı veznin kullanılması zorunlu olduğu halde; rubaîde her mısra ayrı bir vezinle yazılabilir.

Rubaîde daha çok felsefî, tasavvufî fikirler, bir dünya görüşü, bir hiciv veya nükte kısa ve özlü bir şekilde ve ahenkli olarak ifade edilir. Bu sebeple başarılı bir rubaî yazmak oldukça zordur.

Rubaîlerde genel olarak mahlas söylenmez. Ancak bazı şairlerin mahlas kullandıkları görülmüştür.

Rubaînin İran menşeli bir nazım şekli olduğu kabul görmüştür. Bir görüşe göre rubaî İran halk şairlerinin söylediği dörtlüklerin aruza uyarlanmasıyla oluşmuştur. Diğer bir rivayette bu şekli Rudekî (ö.941) bulmuştur. Araplar da bu nazım şekliyle şiirler yazmışlar ancak onlar *dü-beyt* terimini kullanmışlardır. Öte yandan rubaînin aslı dört mısra olan Türk nazmından İran edebiyatına geçtiğini ileri sürenler de vardır.

Ebu Said, Baba Efdal, Kaşanî ve Ömer Hayyam rubaînin İranlı başarılı şairleridir. Özellikle Hayyam Türkiye'de ve dünyada çok beğenilmiş ve okunmuştur.

Türk şiirinin dörtlüklerden meydana gelmesi sebebiyle rubaî Türk şairlerince hemen kabul görmüş ve çok sayıda eser kaleme alınmıştır. Türk edebiyatında ilk rubaî örneklerine XII. yy. da rastlanır. Anadolu'da bilinen en eski rubaî şairi Mevlânâ'dır. Divan'ında 1500 kadar Farsça rubaî vardır. Bu şiirler daha sonraki Türk şairlerini çok etkilemiştir. Mevlânâ'dan sonra pek çok şair divanında rubaîye yer vermiştir. Bunlar içinde Fuzulî, Kara Fazlî, Bağdatlı Ruhî, Azmizade Haletî, Cevrî, Nabî, Sabit, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Esrar Dede, Şeyh Galib, Mahmud Celâleddin Paşa (Âsaf) başarılı rubaî şairleridir. Özellikle Azmizade Haletî yazdığı bin kadar rubaî ile en ünlü rubaî şairi olmuştur.

Yeni şiirimizde de rubaî yazan şairlerimiz vardır.

Esrârını dil zamân zamân söyler imiş
Hengâme-i gamda dâstân söyler imiş
Aşk ehli olup da mihnet-i hicrâne
Ben sabr iderin diyen yalan söyler imiş

Haletî

Hakkı nice bin safâ ki etdün düşdür
Her ne ki görüp diyüp işitdün düşdür
Etrâfa segirdüp başa gitdün düşdür
Bu kim oturup râhata yetdün düşdür

İbrahim Hakkı

b. Tuyug: Tuyug, şarkı söyleme, övme, cinaslı, gizli ve imalı söz anlamına gelen Türkçe bir kelimedir. Terim olarak, aruzun *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbıyla yazılan, dört mısradan oluşan nazım şekline verilen isimdir.

Tuyug, halk edebiyatımızdaki maninin divan edebiyatında karşılığı olarak görülen bir şekildir. Sadece Türk edebiyatında mevcuttur. İran ve Arap edebiyatlarında bulunmamaktadır. En büyük özelliği, mısra sonlarındaki kafiyelerin cinaslı kelimelerden seçilmiş olmasıdır. Ancak ilk mısraı cinassız ya da tüm mısraları cinassız tuyuglar da bulunmaktadır. Kafiye düzeni *a a x a* ya da *x a x a* şeklindedir.Tuyugda genellikle *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbı kullanılmıştır Ancak istisnai olarak başka kalıplarla yazılmış bir iki tuyug örneği de söz konusudur.

Tuyug nazım şekli Anadolu sahası Türk edebiyatından ziyade Çağatay ve Azerbaycan edebiyatlarında kullanılmıştır. Azerbaycan edebiyatında ilk olarak Kadı Burhaneddin ve Seyyid Nesimî'de görülmüştür.

Anadolu edebiyatında çok fazla örneği olan bir nazım şekli olmamasına karşın, başlangıç döneminde tuyug yazan şairlere rastlanır. Bunlardan en önemlisi, XV.yüzyıl şairlerinden İvazpaşazade Atayî'dir. XVI.asırdan itibaren şairlerin tuyuga pek fazla rağbet etmedikleri hatta küçümsedikleri görülür.

Gözümden ahıduram ciger kanı
Göz kanına döymegi ciger kanı
Kaşı yay kirpükleri seher durur
Ol sehere dünyada siper kanı
Kadı Burhaneddin

Gönlüm oldı aşkınun âvâresi
Gamzenün gitmez gönülden yâresi
Derdüme çok istedüm dermân velî
Yoğ imiş la'lünden özge çâresi
İvaz Paşazade Atayî

2. Çok bendli Nazım Şekilleri

A. Musammatlar: Musammatın kelime manası ipliğe dizilen inci dizisi demektir. Edebiyat terimi olarak, 3-10 ve daha çok mısralı bentlerin birleşmesiyle oluşan nazım şekillerinin genel adıdır.

Ünlü bir mısraın veya beytin başka bir şair tarafından herhangi bir nazım şekline tamamlanmasına da tazmin denir. Tamamlamayı yapan şairin adının bilinmesi şarttır. Divan edebiyatında mısra veya beyit tazminleri genellikle gazel ve kaside de yapılır.

1. Murabba: Murabba, Arapça "dörtte bir, çeyrek" anlamındaki rubâ' kökünden türemiş bir kelimedir. Bir edebiyat terimi olarak dört mısralık bentlerden oluşan nazım şekillerine verilen addır. Edebiyatın yanı sıra bir müzik terimi olarak da kullanılan murabba, bu anlamıyla bir beste formudur. Kimi divanlarda şekil olarak murabba görünümünde olan şiirlere "şarkı" başlığı altında isimler verilir. Bunun sebebi, şarkı formunda bestelenmek üzere yazılan murabbalara başlangıçta bu isimle anılmasıdır. Şarkı adı altındaki bu şiirlerin aslında murabbadan herhangi bir farkı bulunmamaktadır. Tüm nazım şekillerinde olduğu gibi, bir şiirin şeklini belirlerken sadece taşıdığı şekil özelliklerine bakmak gerekir. Bu bağlamda dörtlüklerden oluşan ve şarkı adı verilen şiirlerin birer murabba olduğu anlaşılacaktır.

Murabbalarda en çok *a a A b b b A* kafiye örgüsü kullanılmıştır. Murabbalarda çoğunlukla kullanılan aruz kalıbı *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün , fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün* ve *mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün'dür.*

Bentlerden oluşan bir nazım şekli olan murabbaın bent sayısı konusunda kaynaklarda değişik bilgiler yer alır. 3-7, 3-9, ya da 6-7 bent civarında yazıldığı ifade edilir. Ancak bu konuda gelinen en son nokta murabbaın bent sayılarının 2-27 arasında değiştiğidir.

Murabbalar kafiye örgülerine göre *mütekerrir* ve *müzdevic* olmak üzere iki kısıma ayrılırlar. Müzdevic murabbalarda ilk bent kendi arasında kafiyeli, diğer bentlerin ilk üç mısraı kendi arasında son mısraı ise ilk bentle kafiyelidir. Bu doğ-

rultuda müzdevic murabbaın kafiye düzeni *b b b* a *c c c a d d d* a şeklindedir. Mütekerrir murabbalarda ise ilk bent ve diğer bentlerin ilk üç mısraı kendi arasında kafiyelidir. Ancak ilk bendin son mısraı diğer bentlerde de son mısra olarak aynen tekrar eder. Bu durumda mütekerrir murabbaların kafiye örgüsü genel olarak *a a a A b b b A c c c A'*dır.

Murabbalarda en çok işlenen konu aşktır. Aşk dışında ayrılık, medhiye, mersiye, şehir övgüsü, bayram, bahar vb. konularda da murabba yazılmıştır.

Arap ve İran edebiyatlarında da murabba adıyla nazım şekli kullanılmaktadır. Ancak her iki edebiyatta da murabba tarzında yazılan şiirler, Türk edebiyatındakilerle kıyaslandığında sayıca çok daha az olduğu görülür. Murabbaın Türk edebiyatında yaygın bir şekilde kullanılmasının sebebi olarak koşma ve türkü ile olan şekil benzerliğinin de büyük rolü vardır. Türk edebiyatında şairlerin yarısına yakını murabba yazmıştır.

Türk edebiyatında murabba şekli ile şiir yazan ilk şair Nesimî'dir. Ancak bu nazım şekli edebiyatımızda XV ve XVI. yüzyıllarda yaygınlık kazanmıştır. XVI. yüzyıldan itibaren murabba nazım şeklinde çeşitlilik görülmeye başlanmıştır. Edebiyatımızda en çok murabba yazan şairler, Aynî-i Tirmizî, Cafer Çelebi, Mihrî, Yahya Beğ, Zatî, Za'fî, Muhibbî, Edirneli Nazmî, Aşkî, Şahî, Mahmud Celâleddin Paşa, Vasıf, Şeref Hanım ve Sermed'tir.

Nazire yazma geleneği daha çok gazellerde görülür. Ancak murabbalara da nazire yazılmıştır. Özellikle murabbaın revaçta olduğu XV ve XVI. yüzyıllarda nazire olarak kaleme alınan murabbaların sayısında da artış olmuştur.

XV ve XVI. yüzyıllarda bestelenmek üzere yazılmış murabbalar vardır. Bu amaçla kaleme alınan murabbalarla ilgili olarak *murabba bağlamak* deyimi kullanılır. Murabba bağlamak şarkı bestelemek anlamına gelir.

Mütekerrir murabba

Perîşân-hâlün oldum sormadun hâl-i perîşânum
Gamundan derde düşdüm kılmadun tedbîr-i dermânum
Ne dirsin rûzgârum böyle mi geçsün güzel hânum
Gözüm cânum efendim sevdigüm devletlü sultânum

Esîr-i dâm-ı ışkun olalı senden vefâ görmen
Seni her kanda görsem ehl-i derde âşinâ görmen
Vefâ vü âşinâlık resmini senden revâ görmen
Gözüm cânum efendim sevdigüm devletlü sultânum

Değer her dem vefâsuz çerh yayından min min oh
Kime şerh eyleyem kim mihnet ü endûh u derdüm çoh
Sana kaldı mürüvvet senden özge hîç kimsem yoh
Gözüm cânum efendim sevdigüm devletlü sultânum

Gözümden dem-be-dem bağrum ezüp yaşum kimi gitme
Seni terk itmezem çü men meni sen dahi terk itme
İnen hem zâlim olma men kimi mazlûmı incitme
Gözüm cânum efendim sevdigüm devletlü sultânum

Katı gönlün neden bu zulm ile bî-dâda râgıbdur
Güzeller sen tegi olmaz cefa senden ne vâcibdür
Senün tek nâzenine nâzenin işler münâsibdür
Gözüm cânum efendim sevdigüm devletlü sultânum

Nazar kılmasan ehl-i derd gözden akıdan seyle
Yamanlıkdur işün uşşak ile yahşi midür beyle
Gel Allah'ı seversen bendene cevr itme lutf eyle
Gözüm cânum efendim sevdigüm devletlü sultânum

Fuzûlî şîve vü ihsânun ister bir gedâyundur
Dirildükçe seg-i kûyun ölende hâk-i pâyındur
Gerek öldür gerek ko hükmün rây-ı yâyındur
Gözüm cânum efendim sevdigüm devletlü sultanum

Fuzulî

Bir nazarla gönlüm aldun sevdügüm cânum benüm
Dildeki ârâmum aldun âh sultânum benüm
Hâlüme lutf eyle rahm it şâh-ı hûbânum benüm
İntizâr eyle ben öldüm ey güzel hânum benüm

Ugradum bir derde derdâ hadd ile pâyânı yok
Çekdügüm derd ü belânun sevdügüm oranı yok
Sensüzin bir hasteyem kim derdümün dermânı yok
İntizâr eyle ben öldüm ey güzel hânum benüm

Gül yüzün görmem nigârâ aglaram hicrân ile
Geçdi ömrüm âh kim bülbül gibi efgân ile
Nây-veş bagrum delikdür inlerem ben cân ile
İntizâr eyle ben öldüm ey güzel hânum benüm

Göreliden gün yüzüni olmışam dîvâne ben
Yanmaga ışk âteşine olmışam pervâne ben
Boynı baglu bir kul oldum turmışam fermâna ben
İntizâr eyle ben öldüm ey güzel hânum benüm

Görmeyelden gül yüzüni tende cânum hastedür
İnlerem bülbül gibi âhum göge peyvestedür
Bend-i zülfünde dil-i Şâhî şikeste bestedür
İntizâr eyle ben öldüm ey güzel hânum benüm

Şahî (Şehzade Bayezid)

2. Terbî: Sözlük anlamı itibariyle "dörtleme" demek olan terbî, bir edebiyat terimi olarak bir gazelin her beyitinin önüne aynı vezin ve kafiyede ikişer beyit eklenmesiyle oluşan nazım şeklinin adıdır. Eklenen bu mısralara *zamîme* adı verilir. Terbi nazım şekli olarak musammatlar içinde değerlendirilir ve kafiye şeması murabba ile aynı olup *a a (a a) b b (b a)* ... şeklindedir.

Terbîlerde sonradan eklenen mısraların beyitin önüne değil sonuna konulduğu da olur. Bu durumda oluşan yeni nazım şekline *terbî-i mutarraf* ya da *taştir* denir.

Bentli nazım şekilleri arasında değerlendirilen terbîde bent sayısı terbî edilen gazelin beyit sayısı kadardır. Ancak bazı durumlarda şair gazelin bir ya da birkaç beytini atlayarak bent sayısını azaltma yoluna da gitmiştir.

Terbî, edebiyatımızda çok az kullanılmış bir şekildir. Mutarraf şekli ise sadece Tanzimat dönemi şairlerinden Aydî Baba divanında görülmüştür.

3. Muhammes: Kelime manası beşli, beş katlı, beşgen demektir. Edebiyat terimi olarak aynı vezinde beşer mısradan oluşan bendlerle yazılan şiirlere denir.

Türk edebiyatında musammatların en çok kullanılan çeşitlerinden biri olarak geçmektedir. Musammatlardan olan tahmis ve taştirin muhammesle muhteva yönünden hiçbir farkı yoktur. Ancak, tahmis ve taştirin iki ayrı parçadan meydana gelmesi, iki basamak halinde yazılması ; buna karşılık muhammesin tek parça olması ve bir anda yazılması yönüyle bu nazım şekilleri birbirinden ayrılmaktadır. Ayrıca tahmis ve taştirin genellikle iki kişi muhammesin ise tek kişitarafından yazılması da sayabileceğimiz farklardandır. Bütün bunlara rağmen muhammesle taştiri birbirinden ayırmamıza yarayacak kesin farklar yoktur.

Muhammeslerde 20 farklı kafiye kullanılmakla birlikte bunların büyük bir bölümü üç ana kafiye örgüsünde yazılmıştır. Bu şekiller,

aaaaa/bbbba/cccca Muhammes-i müzdevic

aaaaA/bbbbA/ccccA Muhammes-i mütekerrir

aaaAA/bbbAA/cccAA Muhammes-i mütekerrir

Muhammesler temelde müzdevic ve mütekerrir olmak üzere iki şekildedir. Müzdeviclerde bendler arasındaki ilişki yalnız kafiye yoluyla sağlanırken mütekerrir muhammeslerde bend sonlarında bir veya iki mısra aynen tekrar edilir. Türk edebiyatında mütekerrir şekil müzdevice göre daha fazla kullanılmıştır. Hem mütekerrir hem de müzdevic murabbalar da vardır.

Sırasıyla en çok 5, 4 ve 7 bendlik muhammesler mevcuttur.

Muhammeslerde en fazla aruzun *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbı kullanılmıştır.

Muhammeslerde farklı konular işlenmekle beraber en fazla rağbet edileni aşk ve sevgili üzerine olandır. Tasavvuf, medhiye, nasihat, münacât ve na't vb. diğer konuları teşkil ederler.

Muhammesin de ilk örneklerine Farsçada rastlanır.

Hânümânı terk idüp bu cism-i virânum gibi
Çeşme-i cândan yuyup el çeşm-i giryânum gibi
Terk-i cem'iyyet idüp akl-ı perîşânum gibi
Başum alup kanda varam âh u efgânum gibi
Bir efendüm var iken âlemde sultânum gibi

Pâre pâre eylemişken sînemi tîg-i elem
Cânuma kâr eylemişken zahm-ı şemşîr-i sitem
Şöyle bil kim dîn ü îmânum hakıyçün ey sanem
Cümle âlem dilber olsa gayrıya meyl eylemem
Bir efendüm var iken âlemde sultânum gibi

Sana şâhâ olalı bir âşık-ı rüsvâyî ben
Kul idelden âsitânunda dil-i şeydâyı ben
Bir gedâyam hâke salmam milket-i Dârâyı ben
N'eylerem mâl ü menâl ü mansıb-ı dünyâyı ben
Bir efendüm var iken âlemde sultânum gibi

Câna kâr itmek degül peykân-ı dildûz-ı belâ
Şerhalar kesmek degül tîg-i dil-âzâr-ı cefâ
Başuma kasd itse de şemşîr-i cellâd-ı kazâ
Hîç olur mı pâdişâh-ı dehre baş egmek şehâ
Bir efendüm var iken âlemde sultânum gibi

Veysî-i bî-çâreyem oldum gamunla pâymâl
Hâtırum mahzûn u bagrum hûn cismüm bî-mecâl
Böyleyiken pâdişâhum hâl-i kalb-i pür-melâl
Eylemem ölsem de ben gerdûn-ı dûna arz-ı hâl
Bir efendüm var iken âlemde sultânum gibi
Veysî

4. Tardiye: Muhammesin özel bir biçimidir. Aruzun *mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün* kalıbıyla yazılır. İlk bent dahil olmak üzere beşinci mısralar kendi arasında kafiyelidir. Kafiyelenişi *bbbba cccca dddda* şeklindedir. Buna *tard u rekb* de denir. Bilinen ilk örneği Nedim Divanı'ndadır. Şeyh Galib en güzel örnekleri vermiştir.

Muhammes konusunda yapılan son çalışmalarda tardiyenin müstakil bir nazım şekli olmadığı muhammesin bir alt türevi olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çünkü tardiyeye ait olduğu söylenen *mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün* kalıbından farklı kalıplarla yazılmış tardiye kafiyeli şiirler mevcuttur.

Hoş geldin eyâ hidîv-i ekrem
Lutfunla gönüller oldu hurrem
Şâd oldu mekâriminle âlem
Her gûne meâ'sirin dem-â-dem
Ârâyiş-i arsa-i cihândır

Nedim

5. Tahmis: Arapça beş sayısı anlamına gelen hams kökünden türemiş beşleme anlamında bir kelimedir. Edebiyat terimi olarak tahmis, bir gazelin ya da bir kasidenin her beyitinin önüne aynı vezin ve kafiyede üç mısra eklenmesi suretiyle oluşan bentlerden oluşmuş nazım şeklinin adıdır. Kafiyelenişi şu şekildedir:*aaa(aa) bbb(ba) ccc(ca)*

Yapılan tahmisin başarılı olabilmesi için, eklenen mısraların tahmis edilen beyitlerle anlam açısından uyuşması gerekir. Tahmis edebiyatımızda çok kullanılan musammatlardaandır. Şairler devlet büyüklerinin ya da beğendikleri şairlerin gazellerine bazen de kendi gazellerine tahmis söylemişlerdir. Edebiyatımızda en çok tahmisi olan şairler Beylikçi Arif, Şeyh Galib, İzzet Molla, Leylâ Hanım ve Şeref Hanım'dır.

Aşağıdaki şiir Nailî'nin Şeyhülislam Bahayî'nin şiirine yaptığı yedi bentlik tahmisin üç bendidir:

Hirâs-ı fitne saldun dehre ey bîdâd n'eylersün
Kopardun yer yer âşûb-ı kıyâmet-zâd n'eylersün
Perişânlıklar etdün nev-be-nev îcâd n'eylersün
"Tağıtdun hâb-ı nâz-ı yârı ey feryâd n'eylersün
"Edüp fitneyle dünyâyı harâb-âbâd n'eylersün"

Bulup pervâza ruhsat rûzgâra işveler satdun
Perîşan etmege cem'iyyet-i uşşâkı cân atdun
Ne âl etdünse etdün murg-ı cânı dâma ugratdun
"Varup giysû-yı zülf-i yârı birbirine katdun"
"Yine bir fitne tahrik eyledün ey bâd n'eylersün"

"Olursun Nailî-veş gördügün mahbûba efgende
Metâ'-ı sabrunı tâlân eder her tıfl-ı nâzende
Mahabbet gam-fezâ esbâb-ı cem'iyyet perâkende
"Bahâyî-veş degülsün kâbil-i feyz-i safâ sen de
Tekellüf ber-taraf ey hâtır-ı nâşâd n'eylersün"

Nailî

6. Taştîr : Sözlük manası ikiye ayırma demektir. Dört ya da beş mısralık bentlerden oluşan bir nazım şeklinin adıdır. Ancak çok az kullanılan bir seci sanatına da *taştîr* denilmiştir. Bir gazelin her beytindeki mısraların arasına aynı vezin ve

kafiyede iki yahut üç mısra eklenerek yapılır. Daha çok üç mısra eklenerek beşli taştîrler yazılmıştır. Kullanımı tahmis kadar yaygın değildir. Aşağıda ilk benti alıntılanan taştîr Ahmed Nedim'e aittir. Bendin ilk ve son mısraları Nedim-i Kadîm'indir.

Derdin nedir gönül sana bir hâlet olmasın
Bîmâr eden bu gûne seni râhat olmasın
Bizden tesettür etme abes külfet olmasın
Bî-câ tabîbe varmağa hîç hâcet olmasın
Sad el hazer ki sevdigin ol âfet olmasın.

Şâyed eser ede nefes-i âteşîni hayf
Olmaz enîn-ı âşıka zîrâ metâ vü keyf
Hem-mahlasım ki nazm ile etmişdi sell-i seyf
Bu mısra'ı benim çün okurmuş şitâ vü sayf
Söylen Nedîm-i zâr ile germ-ülfet olmasın

Nedim

7. Müseddes: Her bendi altı mısradan oluşan musammatlara verilen addır. Bent sayısında kesin bir sınır olmamakla beraber genellikle 5-7 bent arasında yazılır. Ender olarak 12 bende kadar yazılanları vardır. Diğer musammatlarda olduğu gibi müzdevic ve mütekerrir olanları vardır. Müseddeslerin kafiye düzeni aşağıdaki şekildedir:

aaaaaa bbbbba ccccca Müzdevic müseddes:
aaaaaA bbbbbA cccccA Mütekerrir müseddes
aaaaAA bbbbAA ccccAA Mütekerrir müseddes

Edebiyatımızda müzdevic muhammes, özellikle tek mısraın kafiyesiyle bağlanan şekil çok az kullanılmıştır. En çok kullanılan müseddes şekli ise iki mısraın kafiyesiyle bağlanan mütekerrir müseddeslerdir. Ancak, diğer çok mısralı müseddeslerde olduğu gibi divan tertiplerinde terkib-bend ve terci-bentlerle karıştırılmıştır. Müseddesler her konuda yazılabilir, herhangi bir konu sınırlaması yoktur.

Müseddes, murabba ve muhammesten sonra edebiyatımızda en çok kullanılan musammat şeklidir. Edebiyatımızda Hayretî, Fuzulî, Edirneli Nazmî, Nev'î, Yahya Bey, Ruhî-i Bağdadî, Sabuhî Dede, Nailî, Cevrî, Nedim, Esrar Dede, Şeyh Galib, Neş'et, Hızırağazade Said, Enderunlu Vasıf, Şeref Hanım divanlarında birden fazla müseddes bulunan şairlerdir.

Şeyh Galib'e ait aşağıdaki şiir her bendin 5 ve 6. mısraları birbiriyle kafiyeli 7 bentlik bir müseddesin ilk ve son bendidir.

Yağmaladı dün aklımı bir şûh-ı pür-fiten
Mecnûn-ı deşt-i aşkı anun ahû-yı Huten
Etrâf-ı hüsn ü ânına dikkat kılınca ben
Gördüm kenâr-ı bağ-ı izârında bir çemen
Sordum bu hat sebz-i Hutendür dedüm dedi
Yok şehr-i pîç ü tâb-ı nigâhun durur senün

Tutdum o san'at ile ki semt-i tecâhüli
Çeşmi unutdı şîve-i tarz-ı tegâfüli
Göstermedüm o mehveşe rûy-ı tekâsüli
Derpîş edince sûret-i hüsn-i teemmüli
Bilmem lisân-ı gamze ne fendür dedim dedi
Gâlib zebân-ı sihr-beyânun durur senün

Şeyh Galib

8. Tesdis: Bir gazelin her beytine dörder mısra eklenerek yapılan müseddeslere denir. Kafiyesi *aaaa(aa) bbbb(ba) cccc(ca)* şeklindedir. Ancak bu şekilden ziyade bir gazelin matla beytine dört beyit eklenerek yapılan tesdis şekli kullanılmıştır. Edebiyatımızda az örneği vardır. Cevrî'nin Fuzulî'nin matlaını tesdisi (şiirin tamamı 5 bendtir):

Ne mir'ât-ı dil-i ebnâ-yı âlemde safâ gördüm
Ne a'yân-ı zamânda lutf ile bir âşinâ gördüm
Ne nakş-ı sûret-i levh-i hakîkatde bekâ gördüm
Muhassal halkı semt-i mihribânîden cudâ gördüm
"Vefâ her kimseden kim istedüm andan cefâ gördüm
Kimi kim bî-vefâ dünyâda gördüm bî-vefâ gördüm"

9. **Müsebba ve Tesbi:** Müsebba her bendi yedi mısradan oluşan şiire verilen addır. Müzdevic ve mütekerrir olanları vardır. Müzdevic müsebbada, her bendin son mısralarının sadece kafiye bağı ile birbirine bağlanmasına karşılık mütekerrir müsebbalarda ilk bendin son bir ya da iki mısraı diğer bentlerde de aynen tekrarlanır. Bu doğrultuda müsebbaın kafiye şeması şu şekildedir:

aaaaaaa bbbbbaa cccccaa Müzdevic müsebba
aaaaaaA bbbbbbA ccccccA Mütekerrir müsebba
aaaaaAA bbbbbAA ccccAA Mütekerrir müsebba

Bu kafiye şemaları içinde müsebbanın en çok mütekerrir şekli görülür. Müzdevic müsebbaya ise hemen hemen hiç rastlanmaz. Zaten müsebba, edebiyatımızda en az kullanılmış musammattır. Edirneli Nazmî'nin beş, Hayretî, Ruhî-i Bağdâdî, Esrar Dede ve Enderunlu Vasıf'ın birer müsebbaı bulunmaktadır.

Bir de tesbî adı verilen bir gazelin her beyitinin önüne beş mısra ilave edilmesi suretiyle oluşan müsebba vardır. Bunların kafiye şeması ise şu şekildedir:

aaaaa(aa) bbbbb(ba) ccccc(ca)

Ancak tesbi, edebiyatımızda hemen hemen hiç kullanılmamış bir nazım şeklidir. Aşağıdaki şiir mütekerrir bir müsebba örneğidir:

Barek Allah cihânun şah-ı nusret-i rehberi
Râh-ı aşkda kıldun ihlâs ile şâh-ı serveri
Ya'ni Beytullâhdan hâr u hâsı sürdün geri
Câr-gîr idi zamîründe cülûsundan berî
Secde edüp yerlere sürünsün yüzün vardur yeri
Şükrler olsun olup avn-ı İlâhun mazharı
Bir gaza etdün ki hoşnûd eyledün peygamberi

Her kulun sâyende bir yüzden görüp ikrâmını
Hep dû'an ile geçürmekde sabâh u şâmını
Az mı gördü pâdişâhum lutfunı in'âmını
Yine dilhâh-ı hümâyunun vere Hak kâmını
Da'im ahdünde görüp böyle bürûr-eyyâmını
Nice neşr etmez kulun Vâsıf cihâna nâmını
Bir gaza etdün ki hoşnûd eyledün peygamberi

Vâsıf

10. Müsemmen ve Tesmin: Müsemmen her bendi sekiz mısradan oluşan nazım şeklinin adıdır. Mütekerrir ve müzdevic olanları vardır. Bentteki mısra sayısının fazla olması sebebiyle bent sonunda ikişer kafiyeli mısra bulunur. Bu durumda müsemmenin kafiye şeması şu şekildedir:

aaaaaaaa bbbbbbaa ccccccaa Müzdevic Müsemmen
AaaaaaAA bbbbbbAA cccccAA Mütekerrir Müsemmen

Ancak edebiyatımızda müzdevic müsemmen örneğine şu ana kadar rastlanmamıştır. Mütekerrir müsemmenler de çoğu kez divanlarda terci-bentlerle karıştırılmıştır. Zaten müsemmen edebiyatımızda çok az kullanılan bir nazım şekli olmuştur. Edirneli Nazmî, Nev'î, Ruhî-i Bağdadî, Esrar Dede, Hoca Neşet, Şeyh Galib'in müsemmenleri bulunmaktadır.

Müsemmenin yanı sıra bir de tesmin adı verilen, ve bentleri sekizer mısradan oluşan bir musammat çeşidi daha bulunmaktadır. Tesmin, bir gazelin her beyitinin öüne altı mısra ilavesiyle yapılan müsemmenin adıdır. Fakat, bir gazelin yalnız matla beyitinin önüne altı mısra ilave edilerek elde edilen sekiz mısralık şiire de tesmin adı verildiği olmuştur.

Aşağıdaki şiir örneği, Şeyh Galib'in Hayalî Beğ'in matlaını tesmin etmek suretiyle oluşturduğu müsemmenin ilk ve son bendidir:

Kalb bir gencînedür cismüm anun vîrânesi
Feyz bir bahr-ı kerâmetdür sözüm anun dür dânesi
Nutk bir tûtî-i hoş-gûdur derûnum lânesi
Eşk bir sahbâ-yı âteşdür sözüm peymânesi
Ye's bir mihmân-ı gamdur hâtırum kâşânesi
Dâğ bir murg-ı semenderdür ten âteş-hânesi
"Aşk bir şem'-i ilâhîdür benüm pervânesi
"Şevk bir zencîrdür gönlüm anun dîvânesi"

Hatt-ı rûy-ı dilberi Gâlib edüp bir şeb hayâl
Oldum âhir âteş-i baht-ı siyehden bî-mecâl
Gâh fikr-i dûzah-ı hecrinde hâtır pür-melâl
Geh cünûn-ı şevk ile kayd-ı ser-i zülf-i visâl
Tab-ı sevdâ-yı muhabbetde ederken kîl ü kâl
Geldi eş'âr-ı Hayâlî'den bu matla' hasb-ı hâl
"Aşk bir şem'-i ilâhîdür benüm pervânesi
"Şevk bir zencîrdür gönlüm anun dîvânesi"

Şeyh Galib

11. Mütessa ve Tetsi: Her bendi dokuz mısradan oluşan nazım şeklinin adıdır. Müzdevic ve mütekerrir olanları vardır. Şekil ve kafiye bakımından diğer musammatlardan farkı yoktur. Mütessanın yanı sıra, bir gazelin her beyti ya da yalnızca matla beytinin önüne yedi mısra ilavesiyle oluşan nazım şekline de tetsi adı verilir. Edebiyatımızda mütessa ve tetsi nazım şekilleri çok az kullanılmıştır. Edirneli Nazmî'nin divanında beş mütessa bulunmaktadır.

12. Mu'aşşer ve Ta'şir: Aynı vezinde onar mısralık bentlerden oluşan musammatlara muaşşer adı verilir. Muaşşer, divanlarda çoğunlukla terci-bentlerle karıştırılmıştır. Muaşşer, müseddesten sonra, musammatlar içerisinde en çok kullanılan nazım şeklidir. Edebiyatımızda, Hayalî Beğ, Edirneli Nazmî, Muhibbî, İsmail Hakkı, Ruhî-i Bağdadî, Pertev Paşa ve Eşref Mustafa Paşa muaşşer yazmış şairlerdendir.

Bir gazelin her beytinin ya da sadece matla beytinin önüne sekizer mısra eklenmesiyle oluşan muaşşere de *ta'şir* adı verilir. Ta'şir edebiyatımızda çok az kullanılmış bir nazım şeklidir. Yahya Beğ'in, Muhibbî'nin "Halk içinde mu'teber bir nesne yok devlet gibi/Olmaya devlet cihânda bir nefes sıhhat gibi" matlalı gazeline yaptığı ta'şir, bu tarzın sayılı örneklerinden biridir.

Aşağıdaki şiir, tamamı beş bent olan, Hayâli Bey'e ait bir muaşşer örneğinin ilk ve son bendidir:

Bir güzel gördüm ki reşk-i sûret-i büthânedür
Kendüsinden gayrıya âteş gibi bîgânedür
Kim zebânından gelen efsûn ile efsânedür
Mü'min ü küffâr ile hem-sohbet ü hem-hânedür
Câm-ı zerrîn nûş eder bî-vefâ mestânedür
Nûş eden bir cur'asın bin yıl yeri meyhânedür
Tûğ çekmiş bir dilâverdür ki kasdı cânedür
Nûr-ı tab'umdan çerâğân yakmamışdur ya nedür
Rastî ben şem'-i dil-sûzam adû pervânedür
Kim tolaşsa âteşe pervâne yâ dîvânedür

Ey Hayâlî tâ ki gördüm ol kamer ruhsârumı
Mihr-i âlem-tâbdan germ eyledüm bâzârumı
Vuslatı hicrâna satdum aldılar ikrârumı
Deyr-i aşkun rahibiydüm kesdiler zünnârumı
Hâsılı asnâmdan pât etdiler Ferhârumı
Aldı bir şâh-ı cihân gönlüm ile esrârumı
Nâr-ı aşkunla yanup yakılma etdüm kârumı
Rastî ben şem'-i dil-sûzam adû pervânedür
Kim tolaşsa âteşe pervâne yâ dîvânedür

Hayalî

13. Terkib-bend: Terim olarak terkib-bendler konu sınırlaması olmayan, her bir bendi başka kafiyede , fakat aynı vezinde olan, bentleri birbirine bağlama görevi yapan ve onlardan farklı kafiyeye sahip ara beyitlerin meydana getirdiği nazım şekilleridir. *Vasıta* ya da *bendiyye* adı verilen bu ara beyitler, her bendin sonunda aynen tekrar ediliyorsa *terci-bend*, eğer vasıta beyti her defasında değişiyorsa o zaman *terkib-bend* adını alır. Bendlere bulundukları manzumenin şekline göre *terci-hâne* ya da *terkib-hâne* veya kısaca *hâne* adı verilir. İki nazım şekli arasındaki tek fark, vasıta beytinin değişmesi veya aynı kalmasıdır.

Terkib-bendler 8-20 mısralı 3-17 bend arasında yazılmışlardır. Ancak en fazla 5 ile 7 bendli terkib-bendler vardır.

Terkib-bendlerin en büyük özelliği kafiyenin bentten bende değişiklik arz etmesidir. Terkib-bendlerde değişik kafiyeleniş şekilleri görülmektedir. Kimisinde haneler gazellerde olduğu gibi kafiyelenir. Vasıta beyitleri her bentte değişik kafiyede olur. Bazı terkib-bendlerde ise haneler yine gazellerde olduğu gibi , fakat vasıta beyitleri bu kez ilk vasıta ile aynı kafiyede olur. Kimi terkib-bendlerde haneler musammat kafiyesi şeklinde vasıta beyitleri de birbirleriyle kafiyeli olur. Bu vasıtalar, her bendin sonunda kendi arasında kafiyeli olmak üzere değişmektedir. Terkib-bendlerde görülen bir diğer kafiyeleniş şekli de ilk vasıta beytinin iki mısrai birbirleriyle kafiyeli, diğer bendlerdeki vasıta beyitlerinin de ilk mısraları serbest, ikinci mısraları ilk vasıta ile kafiyelidir. Bunları şemalaştıracak olursak:

1. aa xa xa... vv bb xb xb... yy
2. aa aa aa... vv bb bb bb... yy
3. aa xa xa... aa bb xb xb... aa

Terkib-bendlerde farklı aruz kalıpları kullanılmıştır. Bahirler bazında Remel bahrinin *Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'îlü Fâ'ilün* kalıbı ilk sıradadır.

Terkib-bendler içerisinde konu bakımından ilk sırayı mersiyeler alır. Daha sonra sırasıyla medhiye, münacât, tevhit ve na't nazım türleri gelir. Bunların dışında felekten ve hayattan yakınma, ayrılık ve aşk konularında, zamanedeki

sosyal aksaklıkların alaylı ve hiciv yolu ile anlatılmasında , saki-nâme, felsefî ve tasavvufî fikirlerin söylenmesinde terkib-bend nazım şekli kullanılmıştır.

Arap edebiyatında bir iki örnek dışında pek görülmeyen terkib-bendler, İran edebiyatından Türk edebiyatına geçmiştir.

Anadolu sahasında terkib-bend şeklinin ilk örnekleri Germiyan Beyliği içinde yetişen Ahmedî (ö.1413) Divanı'nda görülür. Germiyan beylerinden Süleyman (Sülman) Şah (ö. 1387) için yazdığı terkib-bendler bu şeklin elimizdeki belgelere göre ilk örneğini teşkil eder. Nesimî , Şeyhî (ö. 1431) Cem Sultan (ö. 1495) Ahmed Paşa (ö. 1497) Necatî (ö. 1508) Dede Ömer Ruşenî (II. Bayezid devri) Mesihî (ö.1512) Kıvamî (ö. 1514), Revânî (ö. 1524)Lâmi'î (ö. 1532) Hayretî (ö. 1534) Usûlî (ö. 1538) , Zatî (ö. 1546), Garibî (ö. 1547) , Za'ifî (ö. 1550'den sonra) , Aşkî (ö. 1551) , Arşî (ö. 1551) , Yetîm (ö. 1553) , Nazmî (ö. 1555'ten sonra) , Fuzûlî (ö. 1555-56) , Fevrî (ö. 1571) , Âşık Çelebi (ö. 1571-1572) , Ubeydî (ö. 1573) , Ulvî (ö. 1575) , Yahya Beğ (ö. 1582) , Kabulî (ö. 1591-92) Cinanî (ö. 1598) , Bakî (ö. 1600), Nev'î (ö. 1599), Alî (ö.1600) , Camî (ö. 1600) , Ruhî-i Bağdadî (ö. 1605),Nailî (ö.1666), Cevrî (ö.1654), Şeyh Galib (ö.1798), Leylâ Hanım (ö.1848), Enderunlu Fazıl (ö.1810, Enderunlu Vâsıf (ö.1824 vb. terkib-bend yazmışlardır.

Şehzade Mustafa Mersiyesi

Meded meded bu cihânun yıkıldı bir yanı
Ecel celâlîleri aldı Mustafâ Hânı

Tolundı mihr-i cemâli bozuldı dîvânı
Vebâle koydılar âl ile Âl-i Osmânı

Geçerler idi geçende o merd-i meydânı
Felek o cânibe döndürdi şâh-ı devrânı

Yalancının kurı bühtanı bugz -ı pinhânı
Akıtdı yaşumuzı yakdı nâr-ı hicrânı

Cinâyet itmedi cânı gibi anun cânı
Boguldı seyl-i belâya tagıldı erkânı
N'olaydı görmeye idi bu mâcerâyı gözüm
Yazuklar ana revâ görmedi bu râyı gözüm

II

Tonandı aglar ile nûrdan menâra dönüp
Güşâde-hâtır idi şevk ile nehâra dönüp

Göründi halka dıraht-ı şükûfedâra dönüp
Yüridi kulları yanınca lâlezâra dönüp

Tururdı hiddet ile şâh-ı nâra dönüp
Otagı haymeleri ile karlu kûhsâra dönüp

Müzeyyen idi bedenlerle Akhisara dönüp
El öpmege yüridi mihr-i bî-karâra dönüp

Tutuldı gelmedi çünkim o mâh-pâre dönüp
Görenler agladılar ebr-i nev-bahâra dönüp
Bir ejdehâ-yı dü-serdür bu hayme-i dünyâ
Dehânına düşen olur hemîşe nâ-peydâ

III

O bedr-i kâmil ü ol âşinâ-yı bahr-i ulûm
Fenâya vardı telef itdi anı tâli'-i şûm

Dögündi kaldı hemân dâg-ı hasret ile nücûm
Göyündi şâm-ı firâkında toldı yaş ile Rûm

Kara geyürdi Karamana gussa itdi hücûm
O mâhı ince hayâl ile kıldılar ma'dûm

Tolandı gerdenine hâle gibi mâr-ı semûm
Rızâ-yı Hak ne ise râzı oldı ol merhûm

Hatâsı gayr-ı mu'ayyen günâhı nâ-ma'lûm
Zihî sa'id ü şehîd ü zihîşeh-i mazlûm
Yıkıldı yer yüzine aslına rücû' itdi
Sa'âdet ile hemân kurb-ı hazrete gitdi

IV

Getürdi arkasını yire Zâl-i devr-i zamân
Vücûdına sitem-i Rüstem ile irdi ziyân

Dökildi gözyaşı yıldızları çogaldı fıgân
Dem-i memâtı kıyâmet güninden oldı nişân

Girîv ü nâle vü zâr ile toldı kevn ü mekân
Akar su gibi müdâm aglamakda pîr ü cüvân

Vücûd iline akın saldı akdı eşk-i revân
Eyâ serîr-i sa'âdetde pâdişâh-ı cihân

O cân-ı âdemiyân oldı hak ile yeksân
Diri kala ne revâdur fesâd iden şeytân
Nesîm-i subh gibi yirde koma âhumuzı
Hakâret eylediler nesl-i pâdişâhumuzı

V

Bir iki egri fesâd ehli nitekim şemşîr
Bir iki nâme-i tezvîri kıldı katline tîr

Gelür ezelde mukadder olan kalîl ü kesîr
Hezâr kayserümukadder olan kalîl ü kesî

Eceldür âdeme derbend-i teng ü târ-ı asîr
Zarûrîdür bu ki ugrar a teng ü târ-ı asî

Yirini zîr-i zemîn eyledi o mihr-i münîr
Yirini gitdi cihândan niteki merd-i fakîr

Bu vâkı'a olımaz halka kâbil-i ta'bîr
Ki Erdişîr-i vilâyetde ola âdet-i şîr
Bunu dişîr-i vilâyetde ola âdet-i şîr kîr
Ki oglına kıya bir server-i Ömer-meşreb

VI

Ferîd-i âlem idi âlim idi a'lem idi
Muhammed ümmetine mevti mevt-i âlem idi

Ziyâde mâtem idi hayli emr-i mu'zam idi
Salâh u zühdi kavî i'tikâdı muhkem idi

Meşâyih ile musâhib ricâle hem-dem idi
Kerâmet ile kerîmü'l-hısâl âdem idi

Nücûm gibi cihân-dîde vü mükerrem idi
Vücûdı muhteşem ü şevketi mu'azzam idi

Tevâzu' ile selâmında hod müsellem idi
Aceb o bedr-i tamâmun ne âdeti kem idi
Hayflar oldı ana iftirâ ile gitdi
Huzûr-ı Hakka du'â vü Senâ ile gitdi

VII

Sipihrün âyinesinde göründi rûy-ı fenâ
Kodı bu kesret-i dünyâyı kıldı azm-i bekâ

Garîbler gibi gitdi o yollara tenhâ
Çekildi âlem-i bâlâya hemçü murg-ı hümâ

Hakîkaten sebeb-i rıf'at oldı düşman ana
Nasîbi olmasa tan mı bu cîfe-i dünyâ

Hayât-ı bâkîye irişdi ruhı ey *Yahyâ*
Şefîkı rûh-ı Muhammed refîkı zât-ı Hudâ.

Enîsi gâyib erenler celîsi ehl-i safâ
Ziyâde ide yaşum gibi rahmetin Mevlâ
İlâhî cennet-i Firdevs ana turag olsun
Nizâm-ı âlem olan pâdişâh sag olsun

14. Terci-bend: Terim olarak terci-bendler konu sınırlaması olmayan, her bir bendi başka kafiyede , fakat aynı vezinde olan, bendleri birbirine bağlama görevi yapan ve onlardan farklı kafiyeye sahip ara beyitlerin meydana getirdiği nazım şekilleridir. Vasıta ya da *bendiyye* adı verilen bu ara beyitler, her bendin sonunda aynen tekrar ediliyorsa *terci-bend* adını alır. Terci-bendler 8-20 mısralı 3-17 bend arasında yazılmışlardır. Ancak en fazla 5 ile 7 bendli terci-bend örneği kaleme alınmıştır.

Terci-bendde bendlerin en büyük özelliği, kafiyenin bentten bende değişiklik arz etmesidir. Kafiye düzeni olarak; ya gazellerde olduğu gibi , ya da musammatlarda olduğu gibi her bendin bütün mısraları aynı kafiyededir.Vasıta beyitleri hiç değişmediği için, her bendin sonunda aynen tekrarlanır. Şema halinde gösterecek olursak:

1. aa xa xa... vv bb xb xb...vv
2. aa aa aa... vv bb bb bb...vv

Bu kafiye şekillerinden en çok birincisi kullanılmıştır.

Terci-bendlerde farklı aruz kalıbı kullanılmıştır. Bahirler bazında, Hafîf bahrinden *Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe"ilün* kalıbı ilk sırayı almaktadır.

Terci-bendler, terkib-bendlerde olduğu gibi hemen her konuda yazılmıştır. Ancak muhtevası açısından ilk sırayı felsefî ve tasavvufî konuların işlendiği terciler alır. Daha sonra sırası ile medhiye, tevhit, mersiye, na't, münacât, âşıkâne duyguların terennüm edildiği terciler, bahariyye, saki-nâme, talihten ve felekten şikayet ile hicviyye konuları gelir.

Terci-bendlerde vasıta beyti, her bendin sonunda aynen tekrar edildiği için bentler arasında bir mâna bütünlüğü sözkonusudur. Bundan dolayı terciler yazılması güç manzumelerdir. Muhteva, vasıta beyitleri üzerinde yoğunlaştığından bu beyitlerin seçimine divan şairleri tarafından özen gösterilmiştir.

Arap edebiyatında bir iki örnek dışında pek görülmeyen terci-bendler, İran edebiyatından Türk edebiyatına geçmiştir.

Terci-bend şeklinin Anadolu'daki ilk örneklerini Sultan I. Murad (1362-1389) devrinde yetişen Nesimî'de görürüz. Ahmed-i Dâî (ö. 1421) Şeyhî (ö. 1431) Cem Sultan, Ahmed Paşa (ö. 1497) Hamdullah Hamdî (ö. 1508-09) Dede Ömer Rûşenî, Tâci-zâde Ca'fer Çelebi (ö. 1514) Mustafa Darîr (ö.?), Nihanî (ö. 1519), Amrî (ö. 1524), Lâmi'î , Kemal Paşazade (ö. 1533) , Hâletî-i Gülşenî (ö. 1533-34) , Hayretî , İshak Çelebi (ö. 1537) , Hilâlî (ö. 1543) , Ahmed Sârbân (ö. 1545-46) , İbrahim Şahidî (ö.1550), Aşkî, Arşî, Arifî (ö.1552), Fuzûlî, Hayâlî Bey (ö.1557), Dukakinzâde Ahmed (ö.1560'tan sonra), Askerî (ö. 1566) , Rahmî (ö. 1568) , Fevrî, Aşık Çelebi (ö.1571-72), Ubeydî , Manastırlı Celâlî (ö. 1574'ten sonra), Ulvî,Yahya Beğ (ö.1582) , Piriştineli Azmî (ö. 1582) , Yedikuleli Azizî (ö. 1584-85), Kabulî (ö. 1591-92), Handanî (ö.1595) , Bakî(ö.1600), Nev'î (ö.1599), Bağdatlı Ruhî (ö. 1605) Şeyh Galib (ö. 1798), Ziya Paşa (ö.1880) vb. terci-bend yazmışlardır.

I

Yâr kim rûz (u) şeb agyâr ile seyrân eyler
Ayş u işretler ider lutf-ı firâvân eyler

Gâh yazup yanılup çün beni handân eyler
Ya'ni âgâz-ı vefâ niyyet-i ihsân eyler

Bir elem irişüp ol cem'i perîşân eyler
Seng-i gam hâne-i ümîdümi vîrân eyler

Âlemi ayn-ı elem gülşeni zindân eyler
Sûrumı şîven ü elhânumı efgân eyler

Bana bu cevri dimen ol meh-i tâbân eyler
Baht-ı gaddar bu cevri bana her an eyler
Her kaçan yâr vefâ itmege peymân eyler
Tâli'-i nahsum anı yine peşîmân eyler

II

Pertev-i mihr ü muhabbet ki dile lâmi' olur
Gün gibi mihrüm o meh-rûya şâyi' olur

Derd çekdükce gönül ışka dahı tâmi' olur
Bana rahm itmege kasd eylese bir mâni' olur

Gerdiş-i çarh yâ ifsâd-ı adû vâki' olur
Baht-ı tîre anı neylerse ider dâfi' olur

Ara yirde gam u gussayla gönül zâyi' olur
Âkıbet ışk yolında eleme kânî' olur

Mihr-i ümmîd sehâb-ı gam ile tâli' olur
Geçdi günüm şeb-i mihnetde bu ne tâli' olur
Her kaçan yâr vefâ itmege peymân eyler
Tâli'-i nahsum anı yine peşîmân eyler

III

Kime yanam yakılam ben ne kılam vâ-veylâ
Gördügüm dem dil ü cân ile gönül virdüm ana

Kâkül ile kad-ı bâlâsı belâ üzre belâ
Ugradum derde ki olmaz ana âlemde devâ

Dügüne varmalu bu derde göre Bû-Derdâ
Yazmamışlar ana kanûn-ı muhabbetde şifâ

Vasl-ı yâri ana dermân imiş İbn-i Sînâ
Vasl-ı yâr ise vefâyise eger çâre ana

Yogmış ölmeden özge bana dermân kat'a
Nîce dermân ola bu derde dirigâ derdâ
Her kaçan yâr vefâ itmege peymân eyler
Tâli'-i nahsum anı yine peşîmân eyler

IV

Tâli' itdi beni ser-geşte-i ışk-ı cânân
Tâli' itdi beni meftûn-ı belâ-yı hicrân

Tâli' itdi gam-ı ışk ile beni ser-gerdân
Tâli' itdi beni hicrân elemiyle nâlân

Bana tâli'den irer her ne irerse yârân
Gam-ı cânân elem-i ışk u belâ-yı hicrân

Anı tâli'dür iden ser-keş ü tünd ü fettân
Beni tâli'dür iden böyle n'icitsün cânân

N'ola kan aglayup eylersem eger âh u figân
Dâd u feryâd bu tâli'den amân el-âmân
Her kacan yâr vefâ itmege peymân eyler
Tâli'-i nahsum anı yine peşîmân eyler

V

Gerçi kim hûblara işve vü nâz oldı şümâr
Âşıka sûz u güdâz ile niyâz olur kâr

Ger cefâ ise eger gâh vefâ olsa ne var
Sen esirge beni baht oldugı yeter gaddar

Âh kim olmada günden güne hâlüm düşvâr
Öldürür bu gam u endûh beni âhir-i kâr

Baht serkeş olıcak n'eylesün ana dil-dâr
Şeş-der-i gamda beni baht-ı siyâh eyler zâr

Yâr cevvâr diyü aglama *Âşık* her bâr
Tutalum terk-i cefâ ide vefâdâr ola yâr
Her kaçan yâr vefâ itmege peymân eyler
Tâli'-i nahsum anı yine peşîmân eyler

Âşık Çelebi

KAYNAKLAR

ABDÜLKADİROĞLU, Abdülkerim (1988), "Şehrengizler Üzerine Düşünceler ve Beliğ'in Bursa Şehrengiz'i", *Türk Kültürü Araştırmaları*, Ankara: 130-167.

AKALIN, Sami (1984), *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.

AKÜN, Ömer Faruk (1994) , " Divan Edebiyatı ", *TDVİA*, IX: 389-427.

ANDREWS, Walter(1998), "Osmanlı Gazel Estetiğine Yeni Bir Bakış", (Çev.: Tansel Güney), *Kaşgar Edebiyat Seçkisi*, IV, Haziran, İstanbul: 5-33.

ATEŞ, Ahmet, "Gazel", *MEBİA*, IV : 730-733.

ATEŞ, Ahmet, "Mesnevî" *MEBİA*, VIII:127-133.

AYDEMİR, Yaşar (1994), *XVII.yy. Türk Edebiyatında Kaside*, Ankara : GÜSBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

AYDEMİR, Yaşar (1995), "Girizgâha Dair", *Türk Kültürü Dergisi*, 389, Eylül : 546-551.

AYDEMİR, Yaşar (2002), "Türk Edebiyatında Kaside", *Bilig, 22, Yaz : 133-166.*

BABACAN, İsrafil (2001), XIX:y.y. Türk Edebiyatında Kaside Nazım Şekli (Şekil ve İçerik), Ankara: GÜSBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

BİLGEGİL, M. Kaya (1980), Edebiyat Bilgi ve Teorileri I Belâgat, Ankara.

CENGİZ, Halil Erdoğan(1986), "Divan Şiirinde Musammatlar", *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı-II (Divan Şiiri)*,415-416-417 (Temmuz-Ağustos-Eylül).

ÇAKICI, Bilal. XVI.yy. Türk Edebiyatında Kaside, GÜSBE, Tamamlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1986), "Kaside", *Türk Dili, Türk Şiiri (Özel Sayısı, II. (Divan Şiiri)* S.415, 416, 417, (Temmuz-Ağustos-Eylül).

ÇELEBİOĞLU, Âmil (1979), "Kıyafet İlmi ve Akşemseddin-zâde Hamdullah Hamdi ile Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Kıyafet-nâmeleri", *AÜ Edb. Fak. Araştırma Dergisi*, II : 307-347.

ÇETİN, Nihad M.(1973), *Eski Arap Şiiri*, İstanbul.

ÇETİN , Nihad M.(1979) , "Tercî", *MEBİA* , 12 /1: 169-173.

ÇETİNKAYA, Mürüvvet(1996), Türk Edebiyatında Murabba, Ankara: GÜSBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2 c.

DELİGÖNÜL, Mehmet (1972), *"Müstezat"*, Ankara: TDA Yıllığı.

DEMİRAYAK, Kenan (1998), *Abbasî Edebiyatı Tarihi*, Erzurum: Şafak Yayınevi.

DİLÇİN, Cem (1982), "Terkîb-bend" ve "Tercî -bend", *TA*, 31: MEB Yay.

DİLÇİN, Cem (1986), "Divan Şiirinde Gazel", *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı-II (Divan Şiiri)*, LII, 415-416,417.

DİLÇİN, Cem(1992), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara :TDK

EFLATUN, Muvaffak (1997), Türk Edebiyatında Müstezad, Kırıkkale: KÜ, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi .

EKİZ, Osman Nuri (1984), *Ansiklopedik Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, İstanbul.

ERDOĞAN, Mustafa (1997), Türk Edebiyatında Muhammes, Kırıkkale: KÜ, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ERGİN, Muharrem (1980), Kadı Burhaneddin Divanı, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Filiz (Kılıç) (1988), Âşık Çelebi Divanı, Ankara : GÜSBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi : 234-237.

İLAYDIN, Hikmet (1947), *Türk Edebiyatında Nazım*, İstanbul .

İPEKTEN, Haluk (1994), *Eski Türk Edebiyatında Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul.

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal (1978), *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul.

KARTAL, Ahmet (1999), Osmanlı Medeniyetini Besleyen Kültür Merkezleri-Edebî Açıdan (XI. Asırdan XVI. Asrın Sonuna Kadar Türk Edebiyatı ve Fars Edebiyatının Münasebetleri), Ankara: GÜSBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

KESKİN, A. Gülay (1994). Klasik Türk Edebiyatında Kasîde Nazım Şekli (XIII-XIV-XV. Asırlar), Ankara: GÜSBE., Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

KORTANTAMER, Tunca (1993), "17. yüzyıl Şairi Atâyî'nin Hamse'sinde Osmanlı İmparatorluğu'nun Görüntüsü", *Eski Türk Edebiyatında Makaleler*, Ankara: Akçağ Yayınları.

KÖPRÜLÜ, Fuat (1933), "Anadolu'da Türk Edebiyatının Tekâmülüne Toplu Bir Bakış", *Yeni Türk Mecmuası*, İstanbul: 4-5.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat (1980), *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

LEVEND, A. Sırrı (1959), *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leyla ve Mecnun Hikâyesi*, Ankara.

LEVEND, A. Sırrı (1980), *Divan Edebiyatı*, İstanbul.

LEVEND, A. Sırrı. (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara.

MAZIOĞLU, Hasibe (1982), "Türk Edebiyatı, Eski" , *TA*, XXXII: 80- 134.

Muallim Naci (1307), *Istılâhât-ı Edebiye*, İstanbul.

MASSE, H. "Rubaî", *MEBİA*, IX:759-761.

ÖZCAN, İsmail Hakkı, "Gazel" *TDVİA*, 13: 440-442.

ÖZKIRIMLI, Atilla (1982), *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul.

PALA, İskender (1989), *Ansiklopedik Dîvan Şiiri Sözlüğü*, Ankara: KB

PEKOLCAY, Necla (1994), *İslâmî Türk Edebiyatında Şekil ve Nevîlere Giriş* (Kollektif Çalışma), İstanbul : Kitabevi Yay.

REDHOUSE, Sir James (1992) W., *Türkish and English Lexıcon*, İstanbul.

Şemseddin Sami (1992), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul.

Tahirü'l-mevlevî (1973), *Edebiyat Lügati*, (Haz. Kemal Edib Kürkçüoğlu), İstanbul.

Gazel, Kaside, Kıt'a, Müstezat, Mesnevi, Musammat, Nazm, Rubaî, Tuyug maddeleri, *TDEA*: Dergah Yay.

TURAN, Selâmi (2000), Erken Dönem Türk Şiirinde Gazel, Ankara: GÜSBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

ÜNVER, İsmail (1986), *Mesnevî Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı-II (Divan Şiiri)*, S.415-416-417 (Temmuz-Ağustos-Eylül): 430-562.

YILDIZ, Recai (1996), Türk Edebiyatında Terkib-Bend ve Terci-Bendler, Ankara: GÜSBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

VI. TÜRLER

Mustafa İsen

Şekil ve tür sorunu Türk edebiyatının tartışmalı alanlarından biridir. Bu sorun en çok eski Türk edebiyatı alanında çözülmüş gibi görünmekle birlikte burada da hâlâ halledilmesi gereken epeyce mesele vardır. Türün tanımı, amacı, ortaya çıkışı, gelişimi, değişimi, başka türlere dönüşümü gibi meseleler bu alanda da bütünüyle çözüme kavuşmamıştır. Türlerin nasıl belirleneceği konusunda da farklı görüşler vardır. Biz burada içerikten hareketle bir değerlendirme yaptık. Bir başka deyişle ele alınan metnin neyi anlattığı, bizim bakış açımıza göre türünü de belirlemektedir. Tür tanımlamalarında başlıca tasnif şekli olan şiir, nesir ayırımı sorunu çözmemektedir. Çünkü daha sonraki örneklerde görüldüğü gibi aynı tür manzum veya mensur olarak yazılabilmektedir. Eski Türk edebiyatı alanında da nazım şekli meselesi üzerinde daha çok durulmuş ve konu uzlaşılabilir tasniflere dönüşmüştür. Oysa tür için bu anlamda bir mutabakat söz konusu değildir. Bu yüzden bizim çalışmamızda belli başlı türler ele alınmış ve bunlar alfabetik bir sırayla sunulmuştur.

A. Gazavat-nâme: Türk Edebiyatında ordunun akınlarını, savaşları, kahramanlıkları, zaferleri manzum ve mensur biçimde anlatan eserlere verilen addır. Belli bir döneme ilişkin olayları ayrıntılı biçimde anlattıkları için tarihsel önem taşıyan gazavatnâmeler, bu özellikleriyle tarihçilerin çalışmalarına da ışık tutmuştur. Arap Edebiyatında megazî adıyla anılan tür, bir tek savaşı anlatırsa gaza-nâme adını alır. Ancak, gazavat-nâme ve gazâ-nâme kelimelerinin birbirleri yerine kullandığı yerler de vardır. Aslında, gazâda bir fetih veya zafer söz konusu olmamakla beraber edebiyatta fetihleri anlatan fetih-nâmeler ile zaferleri anlatan zafer-nâmeler, gazavat-nâmelerle karışmış, hepsi birden bu isimle anılmaya başlamıştır. Gazavat-nâmelerde şiir olsun, nesir olsun hamasî bir anlatım ile ele alınan konu, çok zaman yazarın izlenim ve anılarına dayanır. Bu bakımdan bir çok gazavatnâme, güvenilir kaynaklar arasında sayılır. Özellikle akıncıların ve askerlerin yaşayış sistemleri hakkında değerli bilgilere sahip olan gazavat-nâmelerin, şiir olanları, klasik mesnevi şekline uygunluk gösterirler. İslam edebiyatlarında ilk gazavat-nâmeler Arap diliyle yazılmıştır. Arap Edebiyatında bu türün en ünlü eseri Vahidî'nin *Kitâbü'l-megâzîsi*'dir. Türk Edebiyatında ilk gazavat-nâmeler XV. yüzyılda görülmeye başlamış ve XVI. yüzyılda büyük gelişme göstermiştir. XIX. yüzyıl sonlarında Türk-Yunan savaşı üzerine yazılan gazavat-nâmeler ise son örneklerdir. Kırkı manzum olmak üzere Türk dünyasında tespit edilebilen 250

kadar gazavat-nâme içinde usta yazar ve şairlerin kaleminden çıkmış ve edebî değer taşıyan gazavat-nâme sayısı azdır. Diğerleri daha çok tarih ve dil tarihi açısından önem taşımaktadır. Bu eserlerde bazı sosyal durumlarla özellikle akıncıların savaşlardaki hayatlarına dair verilen bilgi dikkat çeker.

B. Hicviye: Kişiyi, toplumu, bir adeti, görülen kusur ve beceriksizlikleri açık veya kapalı şekilde yeren söz ve yazıya verilen ad. Aşık edebiyatında karşılığı *taşlama*, modern edebiyatta *yergi*dir. Hicviye bir anlamda methiyenin zıddıdır. Hiciv söyleyene *heccav* adı verilir. Karşısındakini övmek veya yermek insan doğasında var olan bir özellik olduğundan hiciv, hemen hemen her toplumda başka adlarla görülen bir edebî türdür. Güldürücü olması ve bunu zekaya dayanan örneklerle anlatması en önemli özelliğidir. Bayağılaşan hiciv örnekleri edebî sayılmazlar. Klasik edebiyattaki hicivler, benzer başka türler gibi Arap edebiyatından gelir. Bunlar başlangıçta kaside nazım şekliyle yazılmışlardır. Özellikle Cahiliye döneminde düşman kabileleri yeren heccavlar büyük önem kazanmışlardır. Türk edebiyatında da ilk örnekler kaside nazım şekliyle yazılmışlardır. Daha sonra kıt'a ve terkib-bend şeklinde yazılan hicviyelere de rastlanır. Şeyhî'nin Har-nâme'si, Fuzulî'nin Şikayet-nâme'si, Ruhî'nin Terkib-bend'i, Nef'î'nin Siham-ı Kaza'sı, Kanî'nin Hırre-nâme'si, İzzet Molla'nın Mihnet-Keşan'ı bu türün belli başlı örnekleridir. Fakat Eski Türk Edebiyatı geleneği içinde bu türün gerçek temsilcisi Nef'î'dir. Tanzimat Edebiyatında da tür Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi yazarlar elinde dikkate değer örnekler vermiştir. Daha sonraki dönemde Eşref ve Rıza Tevfik önemli hiciv şairleridir.

C. Hilye: Edebiyat terimi olarak hilye, başta Hz. Muhammed olmak üzere peygamberler ve dört halifenin iç ve dış güzellikleriyle davranış biçimlerini anlatan eserlerin genel adıdır. Tür, Arap edebiyatında konusu Hz. Peygamber olan dinî-didaktik şemâillerden doğmuştur. Manzum veya mensur ya da manzum-mensur karışık olarak kaleme alınabilirler. Manzum olanlar daha çok mesnevi şeklindedir. Hilyeler müstakil eserlerin yanında diğer nazım şekilleriyle yazılmış şiirlerde beyit seviyesinde de ele alınmışlardır. Türk edebiyatında yazılmış hilyeler arasında en meşhuru Hakanî'ninkidir (ö.1606). Bu eser mevlid gibi yıllarca dinî törenlerde okunmuş ve daha sonra kaleme alınan hilyeler üzerinde etkili olmuştur. Hakanî dışında Cevrî (ö.1654), Neşatî (1674) ve Nahifî (ö.1738) de hilye yazan şairlerdendir.

Ç. Kısas-ı Enbiya: Kısas kelimesi fıkralar, hikâyeler; ayetler anlamına gelmektedir. Kısas-ı enbiya ise Peygamberler tarihi anlamındadır. Hz. Adem, İdris, Nuh, Salih, İbrahim, İsmail, Lut, Yakup, Yusuf, Eyyüp, Şuayb, Musa, Hızır, Davut, Süleyman, İlyas, Yunus, Zekeriya, Yahya, İsa, Hz. Muhammed, kıssaların başlıca muhtevalarını oluşturan Peygamberlerdir. Hz. Muhammed kısas-ı enbiya kitaplarında son peygamber olmasına rağmen en başa alınmıştır.

D. Kırk Hadis: Hadis kelimesi lügatte söz, haber, sonradan meydana gelen şey manalarına gelmektedir. Hz. Peygamberin söz ve fiillerine hadis denmektedir. Hadisler başlangıçtan itibaren derlenmiş ve tasnif edilmişlerdir. Bunların H. II. yüzyılın sonlarında kırk hadis adı altında edebî bir çerçeveye dönüştükleri görülmektedir. Bu tarihten itibaren de her Müslüman şair, kırk hadis derlemeyi kendisi için görev bilmiştir. Kuşkusuz böyle bir derleyiciliğin asıl teşvik unsuru Hz. Peygamberin şu hadisidir. *"Ümmetim için din emirlerine dair kırk hadis hıfzedeni Allah, fakihler ve alimler zümresi arasında diriltir."* Bununla birlikte kırk sayısının çeşitli kültürlerde kutsal sayılması da etkilerden biridir. Bir süre sonra bu kültür içinde kırk hadis yanında yüz ve seksen hadislerin derlenmesiyle oluşturulan eserler de verilmiştir. Derlenen hadisler, mensur, nazım- nesir karışık ve manzum olarak sunulabilirler. Yine bu derlemeler yalnız hadis metinlerinden ibaret olabildiği gibi kısa izahlar veya tercüme ve açıklamalarla sunulan örnekler şeklinde de derlenebilmektedir. Arap ve İran edebiyatında da rastlanmakla birlikte bu vadide en çok manzum eser meydana getirenler Türklerdir. Nehcü'l-feradis'ten başlanarak Erzurumlu Mustafa Darir (ö.1392-1393'den sonra), Mahmud b. Ali, Hatiboğlu (ö.1435'ten sonra), Kemal Ümmî, Latifî (ö.1582), Kadrî, Muhyî, Visalî, Usulî ve Beliğ bunların önde gelenleridir.

E. **Kıyafet-nâme:** Bir kişinin saç, göz, kulak, el gibi organlarına ve dışgörünüşüne bakarak onun karakter yapısı hakkında görüşler ortaya koyan bilim dalına *kıyafe*, bu görüşleri ortaya koyan esere de *kıyafet-nâme* adı verilir. Vücut yapısı ile karakter arasında bir ilişki olduğu çok eski zamanlardan beri kabul gören bir görüştür. Dolayısıyla bu konuyla ilgili değişik görüşlere hemen hemen her kültürde rastlanır. İslam uygarlığı çerçevesinde türün ilk örneği İmam Şafii tarafından verilmiştir. Fahreddin Razî (1149-1209), Muhyiddin-i Arabî de bu alanda eser vermişlerdir. Türk edebiyatında türün ilk örneği Akşemseddin'in oğlu Hamdî (1449-1503) tarafından verilmiştir. Hamdî, 26 başlık altında kıyafet ilmi açısından olumlu ya da olumsuz özellikleri belirtir. Bu dönemden itibaren XVIII. yüzyıla kadar çok sayıda kıyafet-nâme yazılmıştır. Niğdeli Visalî'nin *Vesîletü'l-irfan*'ı, Lokman b. Hüseyin'in *Kıyafetü'l-insaniyye fi Şemaili'l- Osmaniyye*'si bunlar arasındadır. Fakat türün en tanınmış örneği Eruzurumlu İbrahim Hakkı'nın kıyafetnâmesidir.

F. Lügaz: Edebî terim olarak Lügaz, insan ismi dışında kalan her şeyin çeşitli özelliklerini söyleyip kendisini gizlemek manasınadır. Lügaz, manzum bir oyun, bir bilmecedir. Lügazları Halk edebiyatındaki bilmeceden ayıran en önemli fark, yazarının imzasını taşıması ve yazıya geçirildiği için değişmeyen bir özellik kazanmış olmasıdır. Muamma ile aralarındaki fark birincisinin isme, lügazin ise isim dışındaki nesnelere yönelik olmasıdır. Lügaz daha çok aruzun *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* kalıbıyla ve kıt'a-ı kebire veya küçük mesnevilerle yazılır.

Lügazların ilk dizesi genellikle "Nedir ol kim ...gibi" kalıp ifadelerle başlar. Tür, Arap edebiyatında doğmuş, İran ve Türk edebiyatlarında da yaygın olarak kullanılmıştır. Az sayıda mensur lügaz da yazılmıştır.

G. Mersiye: Ölen kişinin ardından söylenen şiir. Kelime anlamı, ölen birinin ardından iyiliklerini sayıp dökerek ağlamak demektir. Edebiyat terimi olarak mersiye, ölen birinin ardından duyulan üzüntüyü dile getirmek, o kişinin iyi taraflarını anlatmak ve ölene karşı şairin ilgisini ifade etmek üzere yazılan lirik şiirlere verilen addır. Mersiyelerde ölenlerin matemi, yakınların veya dostların taziyesi, toplumun önde gelen kişilerinin vefatına duyulan üzüntünün dile getirilmesi, din ulularının özellikle de Hz. Hüseyin ve Kerbela şehitlerinin anılması, ölenin övülmesi, kadere rıza gösterilmesi, dünyanın geçiciliğinin vurgulanması, cenaze sahiplerinin sabır ve metanete davet edilmesi gibi konular ele alınır. Dini-tasavvufi edebiyatımızda, öncelikle de Alevi-Bektaşi edebiyatında ehl-i beyt sevgisini dile getiren, Hz. Hüseyin aşkı ve ızdırabı ile yazılan şiirlere de mersiye, *Kerbela mersiyesi*, veya *Âl-i abâ mersiyesi* denir. Kaynaklar, insanoğlunun ilk söylediği şiirin bir mersiye olduğunu belirtir ve Kabil'in Habil'i katli üzrine Hz. Adem'in bu türle ilgili bir manzume söylediğini belirtirler. Tür mersiye adıyla Arap edebiyatında ortaya çıkmıştır. Mersiye, benzer örnekler gibi buradan Fars edebiyatına geçmiş ve eski tarihlerden beri yaygın olarak kullanılmıştır. Bu edebiyata ait ilk mersiye, Rûdekî (ö. 940) tarafından yazılmıştır. Bu ilk dönem mersiyeleri yalın ve sade bir üslupla kaleme alınmıştır. Fars edebiyatında mersiyeler başlangıçta büyük oranda kaside nazım şekliyle yazılırken sonraları bu tür için farklı nazım şekilleri kullanılmaya başlanmış, giderek de terkîb- bend ve terci'- bend mersiyenin ruhuna en uygun nazım şekilleri olarak kabullenilmiştir. Sayı itibariyle onları kaside izler ki bu durum daha sonra Türk edebiyatına da yansıyacaktır. Mersiye, Anadolu Türk edebiyatına XV. yüzyılda girmiş ve ilk örnekler Germiyan Beyliği çevresinde bulunan şairler tarafından verilmiştir. Germiyan Beylerinden Süleyman Şah (ö. 1387) için Ahmedî'nin (1334-1413) yazdığı mersiye, türün Anadolu'daki ilk örneğidir. Onun ardından Şeyhî (ö. 1431), yine Germiyanoğullarından II. Yakub (ö. 1429) için bir başka mersiye kaleme almıştır. Bu yüzyılda Ahmedî ve Şeyhî dışında Kemal Ümmî (ö. 1475), Cem Sultan (ö. 1495), Ahmed Paşa (ö. 1497), Aynî, Firdevsî (ö. 1503), Necatî (ö. 1508), Mesihî (ö. 1512), Kıvamî ve Cafer Çelebi (ö. 1514) de mersiye yazan şairlerdir. XVI. yüzyıl Anadolu'sunda mersiye türü, hem nicelik hem de nitelik açısından en önemli dönemini yaşar. Şair sayısındaki artışa paralel, bir gelenek olarak bu türe toplumun gösterdiği ilginin de sonucunda XVI. yüzyılda toplam 68 mersiye yazılmıştır. Bu döneme ait dikkati çeken en önemli özellik, padişah, şehzade ve devlet ileri gelenlerine yazılan mersiyelerin yüzyıl içinde ağırlıklı bir yer işgal etmiş olmasıdır. Özellikle Şehzade Mustafa'ya yazılan on altı mersiye, edebiyatımızda bir kişiye

yazılan en çok sayı olması açısından dikkat çekicidir Mersiye geleneği XVII. yüzyılda da sayı ve nitelik olarak varlığını devam ettirmiştir. Bu yüzyılda ortaya çıkan yegane farklılık, artık şehzadelere hiç mersiye kaleme alınmaması padişahlardan da ancak olağan dışı ölümlere maruz kalanlara mersiye yazılmış olmasıdır. Bu yüzdendir ki XVII. yüzyılda mersiyeler daha çok aile bireyleri ve yakın dostlar için kaleme alınmıştır. Tanzimat edebiyatını izleyen yıllarda, bir yandan klasik mersiye formu varlığını devam ettirirken, bir yandan da Batı etkisiyle ve farklı bir formla yeni ağıt örnekleri edebiyat dünyasında görülmeye başlar. Bu yüzyıldan itibaren değişen insan ve değişen zihniyetle birlikte ölüme bakış açılarının da farklılaştığı görülür. Özellikle Abdülhâk Hamid'le birlikte ölüm temi, eserlerde eskilerin bakış açısından çok farklı bir biçimde görünmeye başlar. Hâmid'le beraber edebiyatımızda bir ferdi ıstırap devri başlamıştır. Bunun sonucunda Makber doğar. Klasik mersiye şairi, ferdî duygularını yansıtmaktan çok geleneğin kendisine sunduğu imkanlarla ağlamıştır. Mersiyelerde kollektif ruhun veya ma'şeri vicdanın bakış açılarını görürüz. Yeni ölüm şiirinin klasik mersiyeden asıl farkı, ölüme bakışta ortaya çıkar. Mersiye şairi sadece ölenle ilgilidir, felsefî olarak ölüm hadisesini sorgulamaz. Oysa Hâmid'den itibaren şairler, öleni aşarak, ölümü de şiirlerine konu yapmışlardır. Bu tavır giderek Servet-i Fünun edebiyatında bir melankoliye dönüşecek, mersiye, farklı bir form ve bakış açısıyla yeniden gündeme gelecektir. Kuşkusuz bunda, bütün dünyayı kuşatan ve çağdaş psikolojinin isterik matem adını verdiği bakış açısının XIX. yüzyıla hakim olmasının da rolü vardır. Bu yüzdendir ki Tanzimat sonrası Türk edebiyatında mersiyelerden meydana gelmiş kitaplar bile yayınlanmış, mersiye karşısındaki tepki daha ziyade, acının uyandırdığı duyguların veya felsefi düşüncelerin ifadesi ve tahlili şeklini almıştır. Türk edebiyatında mersiyeler en çok terkib- bend nazım şekliyle kaleme alınmıştır. Mersiyeler şekil bakımından belli kurallara bağlı oldukları gibi muhteva bakımından da bir iç düzene sahiptirler. Mersiyeler genelde, feleğe sitem ve bu dünyanın geçici oluşunu vurgulayan bir giriş, kaybedilen yakının övgüsü ve onun kaybından doğan üzüntü ile ölenin mekanının cennet olmasını dileyen dua ve temenniler bölümünden meydana gelirler. Eldeki bilgilere göre edebiyatımızda kendisine en çok mersiye yazılan kişi, Kanunî Sultan Süleyman'ın katlettirdiği oğlu Sultan Mustafa'dır. (1515-1553). (Örnek için Nazım şekilleri bölümündeki terkib-bende bakınız.)

H. Mevlid: Sözlük anlamı itibariyle mevlid, bir kimsenin doğduğu zaman, doğduğu yer, doğum, bir kimsenin doğumu münasebetiyle yapılan tören, Hz. Muhammed'in dünyaya gelişini ve o andaki hadiseleri anlatan menkabe gibi anlamlara gelir. Ama mevlid denince, bütün Müslüman edebiyatlarında daha çok Hz. Muhammed'in doğumu başta olmak üzere, hayatı, mucizeleri, gazaları, ahlakı, vefatı ve hilyesini övgü ile anlatan eserlere verilen ad anlaşılır. Kelime

daha sonraları peygamberimizin doğumu münasebetiyle yapılan merasimler için de kullanılır olmuştur. Mevlidler, çoğunlukla manzum olup mesnevi nazım şekliyle yazılmışlardır. Hz. Muhammed'in doğum günü münasebetiyle yapılan şenlik ve törenlerde okunma amacına yöneliktirler. Konu yönünden küçük değişiklikler gösterirlerse de çoğunlukla klasik mesnevi biçimine uygun olarak, başta münâcat ve sonda dua bölümleri bulunur. Hz. Peygamberin doğumu (viladet), peygamberliğin gelişi (risalet), göğe yükselişi (mirac) ve vefatı (rıhlet) bölümleri ortak konular arasındadır. Didaktik-lirik bir anlatımın hakim olduğu mevlidler, halka yönelik dinî eserler olup genelde yalın bir dille yazılmışlardır. İslamın ilk dönemlerinden başlayarak yazılan siyer, şemail ve magazi türü eserlerde mevlid içerikli bölümler yer almışsa da, bu alandaki ilk müstakil eser Ebu'l-Cevzî'nin (öl. 1200) Mevlidü'n-nebî'sidir. Aynı dönemlerde Muhyiddin Arabî (öl. 1240) Mevlidü'l-cismânî ve'r-ruhânî, Ebü'l-Kasım-ı Sebtî (ö.1203) Dürrü'l-munazzam fi Mevlidi'n-nebiyyi'l-muazzam, İbn Dihye (ö.1235) Kitâbü't-tenvir fil Mevlidi's-sirâci'l-münîr, Zemlekanî (ö.1327) Mevlidü'n-nebî adlı eserleri kaleme almışlardır. Bunları el-Bekrî (ö.1295) ve İbnü'l-cezerî'nin (ö.1429) mevlidleri izlemiştir. İlk Türkçe mevlid metni hakkında kesin bir bilgi yoktur. Bilinen en eski mevlid Süleyman Çelebi'nin (ö.1422?) *Vesiletü'n-necât* (y. 1409-10) adlı mevlididir. Ancak, Vesiletü'n-necât'tan önce de benzer eserlerin olduğuna kesin gözüyle bakılmaktadır. Nitekim bu münferit parçalardan biri Ahmed Fakih'e (ö. ?) aittir. Vesiletü'n-necât çok sayıda mevlid yazarını etkilemiş ve bir çok dile çevrilmiştir. Açık ve yalın bir Eski Anadolu Türkçesi ile yazılan eser, mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. Türk Edebiyatında Vesiletü'n-necât dışında ancak 64'ü belirlenebilen 200 kadar mevlid yazıldığı söylenir. Bunlar arasında Hamdi'nin (ö.1503) *Ahmediyye'si* ile Şemseddin Sivasî'nin (ö.1597) Mevlid'i dil, edebiyat ve tasavvuf açısından önemlidir. Mevlidler Hz. Peygamberin doğum günü olarak kutlanan Mevlid kandillerinde ve dinî törenlerde, doğum, evlenme, askere gidiş, sünnet vb. günlerde makamla okunur.

I. Mi'raciye: Mi'râc, Arapça yukarı çıkma aleti, merdiven ve yukarı çıkılacak yer demektir. Edebiyat terimi olarak Mi'râciye, Hz. Peygamber'in mi'râc mucizesini anlatan, umumiyetle mesnevi veya kasîde nazım şekilleriyle yazılmış şiirlerin adıdır. Tür, başlangıçta siretin bir bölümü iken, sonradan, mevlid, hilye ve benzeri konular gibi müstakil hâle gelmiş; XII. yüzyıldan beri manzum ve mensur mi'râc-nâmeler yazılmıştır. XVI. yüzyılda Lamiî Çelebi, XVII. yüzyılda Neşatî, Ganizâde Nâdirî, Nev'î-zâde Atayî, Nailî-i Kadîm, XVIII. yüzyılda Seyyid Vehbî, Sabit, Salim, Birrî, XIX. yüzyılda İzzet Molla, Lebîb ve Âdile Sultan divanlarında mi'râciye bulunur. Abdülvasi Çelebi, Şeyh İsmail Hakkı Bursavî, Nayî Osman Dede, Süleyman Nahifî, Receb Vahyî müstakil miraciye yazan önde gelen adlardır. Miraciyeler bestelenerek de okunurlar.

İ. Muamma: Kelime olarak gizlenmiş, gizli ve güç anlaşılır söz anlamlarındadır. Edebiyatta, bir ismin gizlenmesi şeklinde düzenlenmiş bilmecelere muammâ denmiştir. Muammâlar, başlangıçta Allah'ın doksan dokuz ismi (esmâ-i hüsnâ) hakkında düzenlendiği halde, sonradan kişi isimleri için de yazılmıştır. Mu'ammâ şiir olmaktan çok manzum bir oyun, bir bilmece türüdür. Bu bakımdan mu'ammâ yazmak bir şairlik işinden ziyade, bir zeka ve kabiliyet gösterisidir. Buna benzer bir diğer tür de lugâzdir. Ancak lugâzın herhangi bir şey hakkında yazılması mümkünken, mu'ammâ sadece kişi isimleri için yazılmaktadır. Tür, Türk edebiyatına İran edebiyatından geçmiştir. İlk Türkçe mu'ammâ örneklerine XV. yüzyılda rastlanmaktadır. Mu'in bin Mustafa, Ali Şir Nevâyî, Gaybî, Mu'ammâyî (Türk) bu türün ilk örneklerini vermişlerdir. Ancak türün asıl gelişimi XVI. yüzyılda gerçekleşmiştir. Fuzulî, Adnî, Lami'î, Edirneli Emrî, Nabî, Neylî, Sabit, Kamî, Kınalızâde Ali Efendi, Sürurî, Sünbülzâde Vehbî, Münif, Salih Çelebi, Fıtnat Hanım, bu yüzyıldan itibaren mu'ammâ yazan şairlerdendir. Bunlardan Emrî'nin altıyüz civarında mu'ammâ yazdığı bilinmektedir. Ali Şir Nevayî ve Fuzulî'nin mu'ammâ hakkında yazılmış Türkçe ve Farsça teorik kitapları bulunmaktadır. Mu'ammâlar genellikle beyit halindedir. Kıt'a dışında mesnevi tipinde kafiyeli musarra beyitler veya kafiyesiz müfretler halindeki örneklere de rastlanır. Örneklerin büyük çoğunluğu manzum olmakla birlikte mensur mu'ammâlar da yazılmıştır.

Muamma Çözüm Örnekleri: Bayezid / Ser-i zülfüne pâ-beste olalı dil / Elümle kendümi odlara atdum. Bu beyitte ayak anlamına gelen "pâ" kelimesinin bir söylenişi de "pây" şeklindedir. Yukarıda anlattıldığı vechile "pe" harfinden noktaların ikisi tashif kuralı işletilerek kaldırıldığı, "bây" kelimesi "ser" kelimesinin işaretiyle "zülf" kelimesinin başındaki "ze" harfi alınır. Daha sonra sıra "el" kelimesine gelir. Bu kelimenin müteradifi "yed" kelimesidir. Terâdüf kaidesiyle bunu da alır ve daha önce bulduklarımızın sonuna ekleriz. (Bây-z-yed). Böylece beyitte gizlenen "Bayezid" ismi ortaya çıkar. (Arslan 1992: 26-31).

J. Münâcât: Kelime anlamı kulağa fısıldamak, Allah'a yalvarmak, duâ etmektir. Edebiyat terimi olarak Allah'a yalvarmak, yakarmak, niyaz ve dua etmek gayesiyle kaside, gazel, mesnevi, murabba, muhammes, müseddes, müsebba, müsemmen, mütessa, muaşşer, musammat, kıta, rubaî, beyt gibi hemen hemen bütün nazım şekilleriyle yazılan, konusu Allah'a yakarış olan şiir türüdür. Münâcâtta şairler, genellikle günahlarının büyüklüğünü ve hadsizliğini dile getirerek, nefse ve şeytana uyduklarını itiraf eder ancak, Allâh'ın sonsuz lutuf ve keremi yanında bu günahların çok şey ifade etmediğini belirterek yakarışta bulunurlar. Şair yakarışında kendi varlığını olduğu gibi sergiler; kibir, gurur, benlik gibi bütün kötü huylardan sıyrılıp, Allâh'ın azizliği, yüceliği karşısında zayıflığını, çaresizliğini ortaya koyar. Genellikle manzum olarak yazıldıkları halde bazan mensur olarak yazılmış münâcât örneklerine de rastlanır. Münacat'a öncelikle Arap ede-

biyatında rastlanır. Türkçeye Fars edebiyatı aracılığı ile geçer. Türkçe'de ilk örnek, Yusuf Has Hacib'in (y. 462/1069) Kutadgu Bilig'inde bulunur. Hoca Ahmed Yesevî'nin (ö.1166) Divan-ı Hikmet'inde Kutb'un Hüsrev u Şirin mesnevisinde, Sekkâkî (14.-15.yüzyıl) ve Ali Şîr Nevayî'de (1441-1501) örnekler vardır. Batı Türkçesi ürünleri arasında ilk münâcât Ahmed Fakih (ö.1221) tarafından yazılmıştır. Sultan Veled (ö.1312), Yunus Emre (ö.1320), Aşık Paşa (ö.1332); Şeyhoğlu Mustafa (1340-?); Şeyyâd Hamza (14.yy); Hamidî (ö.1412; Ahmedî (1412); Süleyman Çelebî (ö.1422); Şeyhî (ö.1432); Kaygusuz Abdal (ö.1444); Eşrefoğlu Abdullah Rumî (ö.1469); Kemal Ümmî(ö.1475); Dede Ömer Ruşenî (ö.1487; Cem Sultan (ö.1495); Ahmed Paşa (ö.1497) ilk dönemde münacat yazan şairlerdir. XVI. yüzyıldan XIX. Yüzyıl ortalarına kadar şair sayısına paralel olarak münâcât sayısında da büyük bir artış meydana gelir ve Divan, Tasavvuf ve Aşık Edebiyatı alanında kalem oynatan hemen hemen tüm şairler bu türde şiirler kaleme alırlar. XV. yüzyılda tespit edilen münâcât sayısı 21 iken, XVI. yüzyılda bu sayı 73'e yükselmiştir. XVII. yüzyılda toplam 97 münâcât belirlenmişken, bu yüzyılda tespit edilen münâcâtların sayısı 128'dir. XIX. yüzyıl, divan edebiyatının ömrünü tamamladığı dönemdir. Bu yüzyılda özellikle 1839'da Tanzimat fermanının ilanıyla birlikte şairlerin batı kültürüne yönelmesi sonucu divan edebiyatından farklı yeni bir edebiyat meydana getirilir. Ama bu, münâcâtların sayısını düşürmez. Hatta yüzyılın ilk yarısında münâcât sayısının daha fazla olduğu görülür. Münâcâtlar günümüzde de devam etmektedir. Münâcâtlar divan edebiyatı yanında anonim halk edebiyatı, âşık edebiyatı, tekke edebiyatı ve tanzimattan günümüze kadar gelen edebiyatın da ortak edebî türüdür. Klasik ve halk edebiyatı nazım şekilleri yanında, Sinan Paşa'nın Tazarru-nâmesi, mensur olarak yazıldığı gibi, son dönem şiirimizde serbest vezinle de münâcâtlar yazılmıştır. Münâcâtlar cami ve tekke musikisinin de önemli bir formudur. Dil ve uslûp bakımından münâcâtlar diğer edebî türlere oranla daha yalın bir dille yazılmıştır. Tür, yapaylıktan uzak, aracısız olarak kulun doğrudan Allâh'a yöneldiği örnekler olduğundan, samimi ve duygulu şiirlerdir.

Örnek:

Çâresüz kaldum Hudâyâ çâre kıl yâ Rab bana
Nefs ü şeytândan halâs eyle beni iy pâdişâ
Bir yanum âteş olupdur bir yanumda oldı su
Od ile su arasından sen beni eyle rehâ
Hücre-i kalbüm tolu kıl şule-i envâr ile
Nice bir cürm ü hatâyile ola gönlüm kara
Sana yüz tutdum Hudâyâ sen hidâyet eylegil
Senden özge kime kılam pâdişâhum ilticâ
Ben Murâda kıl inâyet fazlını iy zü'l-celâl
Senden özge kimsenem yokdur benüm yâ Rabbenâ

Murâdî (Sultan III. Murad)

K. Münazara: Belli bir konuda bazı kurallar dahilinde birden fazla kişinin ya da grubun katılımıyla yapılan, destekçileri ve karşıtları bulunan karşılıklı tartışma, fikir alış verişi. Tartışmacılar kendi düşüncelerini tezler halinde ileri sürer ve bu görüşlerini getirdikleri örnekler ve delillerle ispatlama yoluna giderler. Açıklamalarıyla karşısındakileri ikna etmeye çalışırlar. Halk edebiyatında; deyişme, karşılaşma, karşıberi, karşılama, kovalama, atışma gibi adlarla anılan, soyut-somut konu ve motifleri işleyen pek çok ürün mevcuttur. Bunların tipik örneklerinden olan, günümüzde de âşıklar tarafından seyirciler huzurunda sazlı-sözlü atışma şeklinde sürdürülen âşık karşılaşmaları da bir çeşit münazara sayılabilir. Eski Türk edebiyatında da, alegorik mahiyette, bazıları karışık olmak kaydıyla, manzum-mensur pek çok münazara örneği vardır. Genellikle temsîlî hikâyeler içinde soyut somut, canlı cansız, kişi ya da hayvan gibi unsurların rol aldığı münazaralar bulunmaktadır. Örneğin esrar-şarap, akıl-aşk, Mekke-Medine, zengin-fakir, ok-kılıç, gece-gündüz arasında münazaralara yer verilmiştir. Münazaralar genellikle ahlâk telkin etmek, kıssadan hisse çıkarmak, dinî-tasavvufî kimi hikmetleri vermek, bazen de sanatkârane ve mizahî atmosfer oluşturmak için yazılırlar. Türk edebiyatında bazı münazara örnekleri: Mensur: Molla Lütfî (ö. 1495), *Har-nâme*; Lamiî Çelebi (ö. 1531), *Münazara-i Sultan-ı Bahar ba Şehriyar-ı Şita ve Münazara-i Nefs ü Ruh*; Latifî (ö.1582), *Münazara-i Latifî*; Füruğî Derviş Ahmed (ö.1613), *Münazara-i Gani vü Fakir*; Şabanzade Mehmed (ö. 1692), *Münazara-i Tiğ ü Kalem*; Fasih Ahmed Dede (ö.1699), *Münazara-i Gül ü Mül, Münazara-i Şeb u Ruz*; Abdî (XIX. yüzyıl), *Nutk-ı bî-Pervâ ile Akl-ı Dânâ*. Manzum: Emirî Yusuf (XV. yüzyıl), *Beng ü Çağır* (Çağatayca); Necatî (ö.1508), *Münazara-i Gül ü Hüsrev*; Ahmedî (XV. yüzyıl), *Münazara* (Çağatayca); Yakınî (XV. yüzyıl), Ok-Yay Münazarası; İdris-i Bitlisî (ö.1520), *Münazara-i Savm ü İd*; Fuzulî (ö.1556), *Beng ü Bade*.

L. Münşeat: Eski Türk Edebiyatında, hem sanatlı ve süslü nesir yazılarına, hem de maksadı en fasih ve edebî şekilde ifade ederek kaleme alma işine inşa denir. İnşa ilminin kaidelerine göre yazılan nesir yazılarına da münşeat denmektedir. Ayrıca inşa ilmiyle ilgili öğretici bilgilerin yer aldığı süslü ve sanatlı inşa örneklerinin, daha ziyade mektup türü güzel yazıların yer aldığı kitap ve mecmualar da bu anlama gelir. Orta çağda başlı başına bir hüner olan inşa, on iki ilimden biri olarak bilinmiş, bu tür yazıları kaleme almak üstün bir hüner kabul edilmiştir. Yüksek bir kültür seviyesini gerektiren inşa tekniğinde kişinin üslubu, karşılıklı yazışmalarda muhataba ne kadar değer verildiğinin bir göstergesi sayılmıştır. İnşa ilmine vakıf olabilmek için sarf ve nahiv bilmek, meani, beyan öğrenmek, meşhur divanları okumuş olmak, güzel kaleme alınmış tarih, ahlak ve edebiyat kitaplarını incelemek, bazan düşünceleri yazıya dökerek varsa imla yanlışlarını düzeltmek ve bozuk ifadelerden kaçınmak gerekmektedir. Güzel nesir yazan,

inşa tekniğine uygun olarak estetik yazılar kaleme alabilen, inşa ilmi ile meşgul olan kişiye de münşi denir. İnşa örnekleri XIV.yy'dan itibaren görülmeye başlanmış, XX.yy'a kadar devam etmiştir. Daha çok mecmua anlamıyla yaygınlaşan münşeatlar, zamanla üslup ve muhtevaca gelişmiş; şiirlerin toplandığı kitaplara divan denildiği gibi, bu tarz yazıların yer aldığı eserlere ad olmuştur. Edebiyat tarihimizde münşeat mecmualarının muhtevası değişiklik gösterir. İlk örnekler inşa ilminin kaidelerine uygun olarak resmi ve gayri resmi kişilere yazılacak mektuplarda nasıl bir ifade ve üslup kullanılacağına dair bilgiler ve örneklerin sunulduğu mecmualar şeklinde ortaya çıkmış, daha sonra bunlar çeşitlenmiştir.

M. Na't: Divan Edebiyatında dinî türlerden biri de na'ttır. Na't kelimesi sözlüklerde; bir şeyi överek anlatma, övgü anlamlarına gelir. Bir edebiyat terimi olarak ise, Hz. Peygamberi öven, ona duyulan sevgiyi dile getiren şiirlere bu ad verilir. Na't ekseriyetle Peygamberimiz için yazılmakla beraber, diğer peygamberler, veliler, dört halife, din büyükleri hakkında da yazılmıştır. Na't örnekleri genellikle manzum yazılmakla birlikte mensur na'tler de yazılmıştır.Türün ilk örneklerine Arap edebiyatında rastlanır. Bunların en tanınmışı meşhur Bürde Kasidesidir. Bu na'tın şerhleri, nazireleri, tahmisleri ve taştirleri; Türkçe, Farsça, Fransızca, Almanca gibi dillere tercümeleri yapılmıştır. Fars edebiyatında na't yazma geleneğinin öncüsü İran'ın ilk mutasavvuf şairi Hakim Senayî'dir. Nizamî, Attar, Sadi-i Şirazî, Emir Husrev-i Dihlevî diğer tanınmış na't şairleridir.

Türk edebiyatındaki ilk natlara Yusuf Has Hacib'in Kutadgu Bilig'inde, Edip Ahmed Yüknekî'nin Atabetü'l-Hakayık'ında, Ahmed Yesevi'nin Divan-ı Hikmet'inde rastlanır. Çağatay sahasında Haydar Tilbe, Lütfî, Gedaî, Sultan Hüseyin Baykara, Ali Şir Nevayî, Şeybanî Han, Babür Şah gibi pek çok şair na't yazmışlardır.

Na't Osmanlı sahasında da ilk şairlerden itibaren hemen hemen her divanda yer alan bir türdür. Aşık Paşa, Şeyyad Hamza, Ahmedî, Zatî, Hayalî, Nevî, Fuzulî, Nef'î başta olmak üzere hemen hemen bütün şairler na't türünde şiirler yazmışlardır. Bu na'tlardan Fuzulî'nin "Su Kasidesi", Nef'î'nin "Sözüm", Şeyh Galib'in "Efendim" redifli kasideleri meşhur olanlarıdır. Tanzimat edebiyatında da nat geleneği içerikte kısmen değişikliğe uğrayarak devam etmiştir.

Na'tlar hat ve musiki alanında da yaygınlık kazanmıştır. Na't okuyan kişilere na'than denir.

Yaygın kanaat divanların tevhid, münâcât, na't şeklinde devam ettiğidir. Ancak divanlar tarandığında na'tların mukaddimeden başlayarak müfredlere kadar hemen her bölümde yer aldığı görülür. Şeyh Gâlib Divanında olduğu gibi doğrudan na'tla başlayan veya tamamı na't olan divanlar da vardır.

Müseddes-i Na't-ı Şerîf-i Nebevî

Sultân-ı rusül şâh-ı mümeccedsin efendim
Bî-çârelere devlet-i sermedsin efendim
Dîvân-ı İlâhîde ser-âmedsin efendim
Menşûr-ı le'amrükle mü'eyyedsin efendim

Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Tâbiş-dih-i ervâh-ı mücerred güherindir
Mâlişgeh-i ruhsâr-ı melik hâk-i derindir
Ayîne-i dîdâr-ı tecellî nazarındır
Bû Bekr Ömer Osmân ü Alî yârlarındır

Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Hutben okunur minber-i iklîm-i bekâda
Hükmün tutulur mahkeme-i rûz-ı cezâda
Gül-bâng-ı kudûmün çekilir Arş-ı Hudâda
Esmâ-i Şerîfin anılır arz u semâda

Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Ol dem ki velîlerle nebîler kala hayrân
Nefsî deyü dehşetle kopa cümleden efgân

Ye's ile usâtın ola ahvâli perîşân
Destûr-ı şefâ'atla senindir yine meydân

Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Bir gün ki dalıp bahr-ı gama fikrete gitdim
İlden getirip kendimi bî-hodluğa yitdim
İsyânım anıp âkıbetimden hazer itdim
Bu matla'ı yâd eyledi bir seyyid işitdim

Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Ümmîddeyiz ye's ile âh eylemeyiz biz
Ser-mâye-i îmânı tebâh eylemeyiz biz

Bâbın koyup ağyâra penâh eylemeyiz biz
Bir kimseye sâyende nigâh eylemeyiz biz

Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

Bî-çâredir ümmetlerin isyânına bakma
Dest-i red urup hasret ile dûzaha kakma
Rahm eyle amân âteş-i hicrânına yakma
Ez-cümle kulun Gâlib-i pür-cürmü bırakma

Sen Ahmed ü Mahmûd u Muhammedsin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim

N. **Nazîre:** Kelime olarak, benzetilerek yapılan davranış, söz anlamına gelen nazire, edebiyat terimi olarak bir şairin manzum bir eserine, daha ziyade gazeline, başka bir şair tarafından aynı vezin ve kafiyede yazılan şiir demektir. Türk edebiyatında daha çok gazel ve mesnevi tanzir edilmiştir. Bununla birlikte kasideler ve her türden musammatlara nazire yazılmıştır. Nazire yazmada gizli veya açık bir iddia söz konusudur. Nazire yazan şair, tanzir ettiği şiirin daha iyisini veya en azından benzerini ortaya koyma konusunda bir iddianın sahibidir. Bu itibarla nazirecilik geleneğinin şairlerin yetişmelerinde çok önemli rolü vardır. Osmanlı geleneğinde bu kadar önemli bir konum elde edince yazılan nazireler belli mecmualarda toplanmış ve bunun sonucunda nazire mecmuaları adı verilen eserler yazılmıştır. Ömer b. Mezîd'in (y.1437) Mecmû'atü'n-nezâ'ir'i, Eğridirli Hacı Kemal'in Câmi'ü'n-nezâ'ir'i, (y.1512/13), Edirneli Nazmî'nin Mecma'ü'n-nezâ'ir'i, Pervâne Bey'in mecmuası, (y.1560/61) Budinli Hisalî'nin Matâli'ü'n-nezâ'ir'i bunların başlıcalarıdır. Bir şiir esas alınarak onunla aynı vezin ve kafiyede, fakat anlamca onun tam karşıtı olacak şekilde yazılan şiire, özellikle de kasideye nakîza denir. Karşılıklı nakîza yazmaya / söylemeye münâkaza adı verilir.

O. **Sâkî-nâme:** Dîvan Edebiyatında gerçek ve mecazî anlamıyla, içki, içki çeşitleri, içki meclisleri, bu meclislerin araç ve gereçleriyle sakiden bahseden eserlere verilen ad. Bu eserlerin ağırlık merkezlerini sakînin oluşturması ve sık sık sakîye hitap edilmesi sebebiyle, sâkî-nâme denildiği düşünülmektedir. Genellikle, mesnevi şeklinde bağımsız eserler olarak kaleme alınmakla birlikte, terkîb-bend, tercî-bend, kaside vs. gibi nazım şekilleriyle de yazılabilmektedir. Sâkî-nâmelerin bir bölümü reel hayatı anlatırken bir bölümü ise tasavvufi karakter taşır. Bunlarda şarap İlahî aşkı, meyhâne tekkeyi, sakî de mürşidi temsil eder. Sâkî-nâmelerin kaynağının, Arapların hamriyyât dedikleri şarap şiirlerinin olduğu tahmin edilmektedir. Cahiliye döneminde yazılan şiirlerde, şarapla ilgili beyitler önemli bir yer tutar. İslamiyetle birlikte, bu tür şiirlere bir süre ara verilir. Emevîler döneminde ise gelenek yeniden canlanır ve Abbasîler devrinde büyük bir gelişme

gösterir. Arap Edebiyatında sâkî-nâmelerin kaynağı olarak, S. Muhammed en-Nâvecî'nin (ö.1455), *Hîbetü'l Kümeyt*'i kabul edilmektedir. Fars Edebiyatında ise Sasanîler devrinden itibaren şarap şiirleri yazılmakla birlikte, türün özelliklerini taşıyan eserler sonra ortaya çıkar. Nizamî'nin (ö.1214) İskender-nâme'sindeki ikişer beyitten oluşan kısımlar, sâkî-nâmelerin ilk örneği sayılır. Fakat türün ilk olgun örneği , Hüsrev-i Dehlevî'nin (ö.1325) 102 beyitlik sâkî-nâmesidir. Bunları, Hâcû-yı Kirmanî (ö.1360), Hafız-ı Şirazî (ö.1390) ve Camî (ö.1492) izler. Selman-ı Savecî'nin (ö.1375), 177 beyitlik terkîb-bendi ise, bağımsız tasavvufî sâkî-nâmelerin ilkidir. Türk Edebiyatında, ilk örnek, Nevayî'nin (ö.1501) *Fevâidü'l-Kiber* adlı dîvanındaki 457 beyitlik sâkî-nâmedir. Fuzulî'nin (ö.1556) Farsça olarak yazdığı *Heft-câm*'ının yanında *Divanı* ve *Leyla vü Mecnun*'unda da sâkî-nâmeler vardır. Bunlardan sonra, Revanî, Hayretî, Yahya, İşretî, Cinanî, Beyanî, Fevrî, Âlî gibi şairler türe ait örnekler kaleme almışlardır. Fakat Revanî'nin 557 beyitlik İşret-nâme'si bunların en önemlilerindendir. XVII. yüzyılda Haletî, Atayî ve Riyazî bu alanda eser verir. Atayî'nin, 1583 beyitlik sâkî-nâmesi, türünün en başarılı örneğidir. Bu yüzyılda Sabuhî, Fehim-i Kadîm, Bahayî ve Nazükî'nin de sâkî-nâmeleri vardır. XVIII.ve XIX. yüzyılda da küçük boyutlarda pek çok sâkî-nâme yazılmaya devam eder. Bunlar arasında en dikkate değer olanlan ise, Subhîzade Feyzî ve Aynî'nin mesnevileridir.

Ö. Sefaret-nâme: Yabancı ülkelere görevli giden Osmanlı sefaret mensuplarının gezdikleri yerleri ve buralarda gördüklerini anlatmak amacıyla yazdıkları metinlere verilen ad. Bu metinler, Osmanlı devleti ile temasta bulundukları ülkeler arasındaki siyasi, kültürel ve ekonomik ilişkileri ortaya koyan önemli belgelerdir. Bunların bir kısmı görev gereği kaleme alınan raporlardan ibaretken bir bölümü o ülkelerde tanık olunan ilginç olay ve görüntüleri ifade eder. Bu ikinci kısımdaki sefaret-nâme örneklerinin en karakteristiği Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaret-nâmesi'dir. İlk sefaretnâme örneği, 1655 yılında yazılan Kara Mehmet Çelebi'nin Viyana Sefaret-nâmesi'dir. Son örnek ise Abdürrezzak Bahir Efendi'nin Paris-Londra Sefaret-nâmesi'dir (y.1845).

P. Seyahat-nâme: Gezi notları ve bu gezilerle ilgili hatıraların anlatıldığı metinlere verilen ad. Pirî Reis'in *Kitab-ı Bahriye*'si, Evliya Çelebi'nin *Seyahat-nâme*'si, Tokatlı İbrahim'in *Acaib-nâme-i Hindistan*'ı, Trabzonlu Mehmed Aşık'ın *Menazirü'l-avâlim*'i (y. 1596), Seydi Ali Reis'in *Miratü'l-memalik*'i, Katip Çelebi'nin *Cihannüma*'sı, İzzet Molla'nın *Mihnet-Keşan* adlı eseri bunların başlıcalarıdır. İstanbul'dan Mekke'ye kadar hac yolunu anlatan *Menasikü'l-hac* kitapları da bu türün örnekleri arasındadır.

R. Sûr-nâme: Düğün, şenlik ve ziyâfetleri anlatan eserlere verilen ad. Türk edebiyatına has türlerden biri olan Sur-nâmeler manzum ve mensur olarak yazılmışlardır. Sur-nâmeler *Sûr-ı Hümâyûn* veya *Sûr-ı Hıtân* adıyla anılan sünnet

düğünlerini; *Sûr-ı Arûs, Sûr-ı Velîme, Sûr-ı Cihâz* da denilen evlenme düğünlerini, Vilâdet-i Hümâyûn denilen şehzade ve sultanların doğumları münâsebetiyle yapılan şenlikleri tasvir eden edebî eserlerdir (Aslan 1989: 5) Bu eserlerin bazıları yalnızca sünnet düğünlerini bazıları da hem sünnet hem de evlenme düğünlerini anlatırlar. Bu konuda yazılmış bağımsız eserler yanında, dîvânların içerisinde bulunan ve yine aynı konuları daha edebî bir üslupla anlatan ve nesip kısımlarında düğün ve şenliklere âit tasvirlere yer veren kasîdelere de Sûriyye Kasîdeleri adı verilmektedir. Türün ilk örneklerine XVI. yüzyılda rastlanmaktadır. İlk müstakil örnek, Gelibolulu Âlî'nin 1582 yılındaki düğünü anlattığı *"Câmi'u'l-Buhûr Der Mecâlis-i Sûr"* adlı manzum sûr-nâme; son müstakil eser ise; 1858 yılında Abdülmecid'in kızları Cemile Sultan ile Mahmut Celâlettin Paşa'nın ve Münire Sultan ile İbrahim İlhami Paşa'nın evlenmeleri dolayısıyla yapılan düğünü anlatan Nâfi'nin *"Sûr-nâme-i Selâtin" "Peyâm-ı Sûr"* adıyla anılan 14 varaklık mensur sûr-nâmesidir. Osmanlı devleti zamanında yapılan 55 şenliğin 11'i müstakil mensur veya manzum sûr-nâmelere konu olmuştur. Osmanlı şenliklerine halkın bütün kesimleri katılmaktadır. Bu yolla devlet hem halkın eğlence ihtiyacını gidermekte, hem de devletin ve dolayısıyla padişahın gücünü dosta ve düşmana sergilemektedir.

S. Şarkı: Nazım şekli ya da tür oluşu tartışmalıdır. Biz, kavramı tür çerçevesi içinde ele almayı uygun gördük. Şarkı, Türk edebiyatında bestelenmek amacıyla yazılmış şiirlere verilen genel addır. Şarkı örnekleri en çok murabba nazım şekliyle yazılmış olmakla birlikte muhammes, müseddes gibi nazım şekilleriyle kaleme alınan şarkılara da rastlanır. Şarkı türündeki eserler genellikle aşk konusunda ve diğer örneklere oranla daha sade bir dille yazılırlar.

Ş. Şehr-engiz: Şehir karıştıran anlamına gelen kavram, divan edebiyatının önemli yerli türlerinden birinin adıdır. Bir şehrin güzellerini ve güzelliklerini anlatmak amacıyla yazılan manzum örneklere şehr-engiz adı verilir. Şehirde doğup gelişen divan edebiyatı, doğal olarak şehir hayatının merkezi sayılacak çarşıya yönelik anlatımlar içinde olacaktı. İşte şehr-engiz türü divan şiirinde çarşının yansımasıdır. Daha basit ilk örneklerine Fars edebiyatında rastlanmakla birlikte bir edebî tür olarak şehr-engiz türü Türk edebiyatında doğup gelişmiştir. XVI. yüzyılda Priştineli Mesihî ve Zatî'nin yazdığı Edirne şehr-engizi, türün ilk örneklerini teşkil eder. Bu ilk örneklerde şair genç meslek erbabını şiirinin konusu olarak alır ve genci tarif ederken o meslekle ilgili materyali çeşitli çağrışımların ışığı altında eserine yerleştirir. Divan şiirinin ana ekseni olan aşk, aşık ve sevgili etrafında dönen konu, genç sanatkarların uğraşlarına uygun cinas ve benzetmelerle sunulur. Çarşı söz konusu olduğu için anlatılan kişiler erkek kahramanlardır. Divan edebiyatında kadının dile getirildiği tek örnek Azizî'nin İstanbul şehr-engizidir. Şehr-engizler genelde tutkuların ürünü bir alanla uğraştığı için şairin günahlarının bağışlanmasını dilediği bir münacat bölümüyle başlar. Bunu,

şehr-engizin yazılış sebebinin anlatıldığı kısa bir girizgahtan sonra asıl bölüm izler. Bu bölümde şehrin övülmesi ve ardından orada yaşayan güzellerin dile getirilişi gelir. Şair, ele aldığı şehrin güzelliklerinin ve güzellerinin bitip tükenmeyeceğini belirterek ve ele aldığı kişilere iyi dileklerini sunarak eserini tamamlar. Türk edebiyatında şehr-engizler genelde mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmışlardır. Bununla birlikte kaside, gazel ve terkib-bend nazım şekliyle yazılmış örneklere de rastlanır. XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıl ortalarına kadar Türk edebiyatında 40 civarında şehr-engiz yazılmıştır. Hayretî'nin Belgrad ve Yenice, Lâmiî, İshak Çelebi ve Beliğ'in Bursa, Mesihî, Zatî, Kerimî ve Neşatî'nin Edirne, Yahya ve Azizî'nin İstanbul, Ulvî'nin Manisa ve Usulî'nin Yenice şehr-engizi türün tanınmış örnekleridir. Şehr-engizler mahalli motiflerle süslü şehir hayatını ön plana çıkardıkları için divan edebiyatının farklı bir yönünün gösterirler. Yerleşim birimlerinin doğal güzellikleri, ele alınan dönemin eğlence hayatı, artık günümüzde yaşamayan pek çok meslek ve meslek mensubunun özellikleri tür aracılığıyla bize ulaşmaktadır.

T. Tevhid: Tevhid sözlüklerde; bir kılma, bir etme, birleştirme, birleştirilme, bir sayma, bir olarak bakma, Allah'ın birliğine, ondan başka ilah olmadığına inanma anlamlarına gelir. Edebiyat terimi olarak tevhid, Allah'ın zat, sıfat ve fiillerinden söz ederek onun birliğini ve yüceliğini anlatan, onun birliğinden ve büyüklüğünden söz eden manzum veya mensur edebî türün adıdır. Tevhidlerde, Allah'ın büyüklüğü, isimleri, sıfatları, kuvvet ve kudretinin sonsuzluğu, zatının tasvir ve hayal edilebilen şeylerden soyutlanması, hiç bir şeyin ona eş ve benzer olmayışı gibi özellikler sanatlı bir üslupla anlatılır. Tevhidler başlıca üç bölümden meydana gelir. İlk kısımda Allah'ın selbi ve subuti sıfatlarından ikinci kısımda subüti sıfatların, evrendeki tecellilerinden bahsedilir. Üçüncü bölüm ise münâcâttır. Tevhidlerle münacatlar konu itibariyle birbirlerine benzer. Aradaki fark, tevhidlerde Allah'ın hakim-i mutlak oluşunu ifade eden Râzık, Hâlık, gibi sıfatlar; münâcâtlarda ise bağışlayıcılığı ifade eden Rahman, Rahim gibi tanımlar kullanılır. Tevhidde daha çok Allah'ın birliği, gücü ile ilgili tanımlar, münâcâtta ise, Allah'ın güç ve ululuğu karşısındaki insanın çaresizliği belirtilerek ona yakarılır.

Tevhid kaside, gazel, kıta vb. şekillerle yazılabilir. Tevhidler mürettep divanlarda başta yer alır. Türk edebiyatına tevhid Arap ve İran edebiyatı etkisiyle girer. İlk İslami eserlerden itibaren Türk edebiyatında türün örneklerine rastlanır. Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig*, Edib Ahmed Yüknekî'nin *Atabetü'l-Hakayık*, Ahmed Yesevi'nin *Divan-ı Hikmet* adlı eserlerinde tevhidler yer almaktadır. Anadolu sahasında gelişen edebiyatımızda Yunus Emre'nin divanı tevhid örnekleri bakımından zengindir. Bu alanın halk edebiyatı, tasavvuf edebiyatı ve divan edebiyatı sahalarında verilmiş ürünlerinde tevhid türü çok işlenmiştir. Batı edebiyatı tesiri altında gelişen edebî çizgimizde tevhid yazma geleneği değişerek devam etmiştir.

U. Tezkire: Arapça *zikr* kökünden türetilmiş bir kelimedir. Tezkire, hatırlamaya vesile olan şey mânâsına gelir. Bu geniş sözlük anlamına dayanılarak kelime, çeşitli mânâlarda kullanılmıştır: Bir şeyi hatırlatmaya ya da bir haberi bildirmeye yarayan kısa pusula; herhangi bir iş için izin verildiğini bildirmek üzere hükümetten alınan kâğıt; askerin terhis olduğunu gösteren belge; aynı şehirdeki resmî daireler arasında gidip gelen yazışma, bunların başlıcalarıdır. Günümüzde kelimenin kullanım alanı daralmış ve daha çok nüfus tezkeresi, izin tezkeresi, mâzeret tezkeresi, terhis tezkeresi gibi resmî belge adlarıyla tezkere almak; tezkere getirmek; tezkeresini eline vermek gibi ifadelerde kalmıştır. Bu kelime ve terim anlamlarının dışında tezkire, edebiyat terminolojisi olarak daha farklı bir anlama sahiptir. Bu mânâda kelime, Osmanlı toplumunun maddî ve manevî kültürünü meydana getiren her meslekten yaratıcı kişinin mesela evliyâların, hattatların, mimar ve mûsikî ustalarının, hatta usta bir çiçek yetiştiricisinin hayat ve sanatından söz eden bir türün adıdır. Farklı alanlardaki biyografi yazıcılığı anlamına gelmekle birlikte tezkire kelimesi en geniş mânâda kullanım alanını şâirlerin hayatlarıyla şiirlerinden söz eden kitaplarda bulmuştur. Öyleki bu kitapların bazıları tezkire kelimesini özel bir ad olarak taşıdıkları gibi, ayrı bir isim taşıyanlar da çoğu kez tezkire adıyla anılmaktadırlar. Bu eserler,. Şâirlerin dışındakiler de anlattıkları çevrenin veya mesleğin adıyla anılırlar *Tezkiretü'l-evliyâ, Tezkiretü'l-hattâtîn* gibi.

Tezkirecilik geleneğinin kökeni, müslümanların ilk dönemlerinde başlatılan hadis çalışmalarına kadar gider. Arapların *tabakât* adını verdikleri çalışmaları İranlılar ve Türkler geliştirerek tezkire adını vermişlerdir. Kelimenin bu isimle yaygınlık kazanmasında XII. yüzyılın tanınmış İranlı şâir ve düşünürü Feridüddin Attar'ın Tezkiretü'l-evliyâ adıyla bir eser yazıp bunun İslam dünyasında çok tutulmasının büyük rolü olmuştur.

Türk edebiyatında şuarâ tezkiresi yazılması geleneği Çağatay edebiyatında başladı. Oradan Osmanlılara geçti. İlk Türk tezkiresi, Ali Şîr Nevayî'nin 1491'de hazırladığı *Mecâlisü'n-nefâis*'tir. Anadolu sahasında ise türün ilk örneğini Sehî Bey kaleme aldı. Türk edebiyatında tezkire türüne ait *35* eser vardır. Ali Şir Nevayî'den sonra Sehî Bey, Latifî, Hasan Çelebi, Ahdî, Beyanî, Sadıkî, Riyazi, Faizî, Rızâ Yümnî, Âsım Güftî, Mucib, Safayî, Salim, Belîğ, Safvet, Ramiz, Silahdarzâde, Esrar Dede Âkif, Şefkat, Esad Efendi, Ârif Hikmet, Fatin, Tevfîk, Mehmed Tevfîk, Ali Emirî, Mahmud Kemal İnal bu alanda eser veren başlıca kişilerdir.

Tezkirelerde, şâirlerin doğum yeri, adı, lakabı, öğrenim durumu, meslek veya makamı, başlıca hocaları, hayatlarındaki önemli değişiklikler, ölümü, varsa ölüm tarihi, mezarının yeri, bazan şâirle ilgili bir ya da bir kaç anekdot, edebî durumuyla ilgili değerlendirmeler, eserleri ve eserlerinden örnekler yer alır. Biyografiye yönelik bu bilgiler tezkire yazarının imkanlarına, şâire zaman ve çevre olarak yakınlığı ya da uzaklığına bağlı olarak kısalıp uzamaktadır.

Tezkireler, çeşitli sanatlar ve secilerle işlenerek kaleme alındıkları için kendileri de birer edebî eserdirler. Ayrıca bunlar aynı sanat ve kültür telakkisinin ürünleri oldukları için biçim, üslup, muhteva, dil ve terminoloji açısından benzerlik gösterirler.

Arap ve Fars edebiyatları öncülüğünde gelişmiş olmasına rağmen tezkire türü güzel ve başarılı örneklerini Türkçe'de verir. Üstelik tür, Türkçe'de XVI. yüzyıldan XX. yüzyıl başlarına kadar kopmadan ve hiç boşluk bırakmadan devam etmiştir.

KAYNAKLAR

AHMED, Feridun (1274), *Münşeatü's-Selatin* C.I-II, İstanbul,

AHMET Cevdet Paşa (1958), *Kısası Enbiya Peygamberler Tarihi*, İstanbul.

AKALIN, L. Sami (1980), *Edebiyat Terimleri*, İstanbul.

AKAR, Metin (1987), *Türk Edebiyâtında Manzûm Mi'râc-nâmeler*, Ankara.

AMBROS, Edith G. (1989), Nazîre, The Will-o'-the wisp of Ottoman Dîvân Poetry, *Wiener Zeitschrift für die Kunde Des Morgenlandes*, S. 79, s. 57-65.

Ana Britannica, C.23.

AND, Metin (1983), *Osmanlı Şenlikleri'nde Türk Sanatları*, Ankara.

ARSLAN, Mehmet (1991), 1675 Edime Şenliği Üzerine Üç Önemli Eser ve Bu Eserlerdeki "Hediyeler" Bölümü, Cumhuriyet Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 14, Ekim Sivas, s. 92-121.

ARSLAN, Mehmet (1992), Divan Şairinin Dehası ve Zatî'nin Şiirlerinde Mu'ammâ Benzeri Harf ve Kelime Oyunlarına Dair I-II, *Yedi İklim*, Sayı: 3-4, Haziran-Temmuz.

ARSLAN, Mehmet (1999), *Türk Edebiyatında Manzum Sûr-nâmeler*, Ankara.

AYMUTLU, Ahmet (1958), *Süleyman Çelebi ve Mevlid-i Şerif*.

AYNUR, Hatice (1924), Osmanlı Saray Düğünlerinin Edebiyata Yansıması, *Sözden Yazıya Edebiyat İncelemeleri*, İstanbul, s.25-32.

BAŞKOV, Vanço (1980), "Türk Edebiyatında Şehir Şiirleri ve Şehir Mersiyeleri", *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, Erzurum, S. 72, s. 73.

BAYRAKTAR, İbrahim (1990), *Hz. Peygamber'in Şemâili*, İstanbul, s. 18-19.

BELLAMY, J.A. *"Some Observations On The Arabic Ritha In The Jahiliyah And İslam"*, Jerusalem Studies in Arabic and İslam, Jerusalem, c.13, s.44.

BİLKAN, Ali Fuat (2000), *Türk Edebiyatında Muamma*, Ankara.

CANIM, Rıdvan (1998), *Türk Edebiyatında Saki-nâmeler ve İşret-nâme*; Ankara.

CANPOLAT, *Mustafa (1982), Ömer bin Mezîd Mecmû'atü'n-nezâ'ir*, Ankara.

CENGİZ, Halil Erdoğan (1986), Divan Şiirinde Musammatlar, Türk Dili, 415, 416, 417, Ankara.

İPEKTEN, Haluk (1997), *Eski Türk Edebiyatı, Nazım Şekilleri ve Aruz*, İstanbul.

CHRİSTİNE, Woodhead (1988), Ottoman İnşa and the art of letter-writing: İnfluences upon the career of the Nişancı and prose stylis Okçuzade, *Osmanlı Araştırmaları*, VII-VIII, İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1982), "Şehzade Mustafa Mersiyeleri", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Enstitüsü Dergisi*, Tayyib Gökbilgin Hatıra Sayısı, İstanbul.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1986), "Kaside", *Türk Dili-Türk Şiiri (Divan Şiiri Özel Sayısı)*, Ankara.

ÇELEBİOĞLU, Amil (1979), Kıyafet İlmi ve Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdî ile Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Kıyafet-nâmeleri, *A.Ü. Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, s.11, Fasikül, 2 s. 305-348.

ÇELEBİOĞLU, Amil (1979), Muammalara Dair, *Türk Kültürü*, XVII-200-202, s.38.

ÇELEBİOĞLU, Amil (1983), "Türk Edebiyatında Manzum Dini Eserler", *Şükrü Elçin Armağanı*, Ankara, s.153-156.

ÇENELİ, İlhan (1972), Türk Edebiyatında Sâki-nâmeler, *Türk Kültürü*, Ankara, c.10, sayı: 115, s.27-29.

DERDİYOK, Çetin (1994), *XV. Yüzyıl Şairlerinden Mesihî'nin Gül-i Sad-Berg'i*, ÇÜSBE (Doktora Tezi), Adana.

DİLÇİN, Cem (1983), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Ankara.

FELDMAN, Walter (1997), Imitatio in Ottoman Poetry Three Ghazals of The Mid Seventeeth *Century, The Turkish Studies Association Bulletin*, C. XXI, s. 41-58.

GENCAN, Tahir Nejat vd. (1974), *Yazın Terimleri Sözlüğü*, Ankara.

GÖKYAY, Orhan Şaik (1986), Bir Saltanat Düğünü, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I*, İstanbul, s.21-55.

GÖRKEM, İsmail (2001), *Türk Edebiyatında Ağıtlar*, Ankara.

HOROVİTZ, J. (1995), Mirâc, *İslam Ansiklopedisi*, c. 8, s. 314; İskender Pala, Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, Ankara.

İPEKTEN, Haluk (1986), *Türk Edebiyatının Kaynaklarından Türkçe Şuarâ Tezkireleri*, Erzurum.

İSEN, Mustafa vd. (2002), *Şair Tezkireleri*, Ankara.

İSEN, Mustafa (1981), Divan Şiirinde Nazire Geleneği, *Mavera*, S. 54, s. 24-26 (Ötelerden Bir Ses, Ankara 1997, s. 326-331).

İSEN, Mustafa Acıyı Bal Eylemek (1993), *Türk Edebiyatında Mersiye*, Ankara.

İSEN, Mustafa, Muhsin Macit (1992), *Türk Edebiyatında Tevhidler (Antoloji)*, Ankara

KAPLAN, Mahmut (1991), Neşâtî'nin Hilye-i Enbiyâsı, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.II, S.2, s.149-150.

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal (1978), *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul.

KARAHAN, Abdülkadir (1954), *İslam- Türk Edebiyatında Kırk Hadis*, İstanbul,

KARAİSMAİLOĞLU, Adnan (1988), Türk ve Fars Edebiyatlarında Şehrengizler, *Millî Kültür*, 62: 55-59.

KARAİSMAİLOĞLU, Adnan (1992), İran Edebiyatında Sâkî-nâmeler, S. Ü. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Konya, sayı.1, s.1-9;

KOÇİN, Abdulhakim (1998), *Divân Şiirinde Münâcât*, G. Ü., Doktora T.

KORTANTAMER, Tunca (1983), Sâkî-nâmelerin Ortaya Çıkışı ve Gelişimine Genel Bir Bakış, *E. Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, İzmir, c.2, s. 81-90.

KÖKSAL, M. Fatih (2001), *Edirneli Nazmî Mecma'ü'n-nezâ'ir (İnceleme-Tenkitli Metin)*, 3 Cilt, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi SBE, Ankara C. 1, s. 2-81.

KÖPRÜLÜ, Fuat "Bizde Mersiye ve Mersiyeciler", *Yeni Mecmua*, S.16-20.

KURNAZ, Cemâl (1992), *Münâcât Antolojisi*, Ankara,

KURNAZ, Cemal (1997), "Dini Edebiyat Türleri ve Dini Edebiyatımızın Bugünü Hakkında Düşünceler", *Divan Edebiyatı Yazıları*, Ankara.

KURNAZ, Cemal (1997), "Türk Edebiyatında Tevhidler", *Divan Edebiyatı Yazıları*, Ankara.

KÜRKÇÜOĞLU, K.E. (1949), Fuzulî'nin Mu'ammâ Risâlesi, Ankara, *DTCF Dergisi*, Sayı: VII.

KÜRKÇÜOĞLU, Kemal Edip, *Mu'ammâ İslam Ansiklopedisi*, C. VIII.

KÜTÜKOĞLU, Bekir (1988), Münşeat Mecmualarının Osmanlı Diplomatiği Bakımından Ehemmiyeti, *Tarih Boyunca Paleografya Diplomatik Semineri Bildiriler*, İstanbul,

LEVEND, A. Sırrı (1984), *Türk Edebiyatı Tarihine Giriş*, Ankara, s.160-161.

LEVEND, Agah Sırrı (1980), *Divan Edebiyatı*, İstanbul,

LEVEND, Agâh Sırrı (1972), "İslami Edebiyatın Esasları ve Kaynakları" ve "Dini Edebiyatımızın Başlıca Ürünleri", *TDAY*, 1971.

LEVENT, Agah Sırrı (1958), Türk Edebiyatında Şehr-engizler ve Şehr-engizlerde İstanbul, İstanbul.

LEVENT, Agah Sırrı (1972), Dini Edebiyatımızın Başlıca Ürünleri, *TDAY Belleten*, Ankara.

LEVENT, Agah Sırrı (1973), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara.

MAZIOĞLU, Hasibe (1974), *Türk Edebiyatında Mevlid Yazan Şairler Türkoloji Dergisi*, c.VI, S.1.

MENGİ, Mine (1983), "Eski Edebiyatımızın Mersiyelerine Toplu Bir Bakış", *Ege Üniversitesi TDEAD*, İzmir C.2.

MENGİ, Mine Kıyafet-nâmeler Üzerine, *TDAY Belleten*, (1977).

Meydan Larousse, C.9.

OKİÇ, M. Tayyib (1981), Çeşitli Dillerde Mevlidler ve Süleyman Çelebi Mevlidi'nin Tercümeleri, *Atatürk Ünv. İslami İlimler Fak. Der.*, S.1, 1975; Necla Pekolcay, *İslamî Türk Edebiyatı 1*, İstanbul,

ÖZTOPRAK, Nihat (1993), *Klasik Türk Edebiyatında Manzum Yüz Hadisler (Doktora Tezi)*, İstanbul.

ÖZTUNA, Yılmaz (1970), Şarkı, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İstanbul.

PAKALIN, M.Zeki (1983), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.I-II , İstanbul.

PALA, İskender (1989), *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, C.I-II, Ankara,

PALA, İskender (1991), *Hilye-i Saadet*, Ankara, s.1.

PEKOLCAY, Necla (1981), -Selçuk Eraydın vd., *İslami Türk Edebiyatına Giriş*, Dergah Yay., İstanbul,

PEKOLCAY, Necla (1993), *Mevlid*, Ankara,

PEKOLCAY, Necla vd. (1975), *İslami Türk Edebiyatına Giriş*, İstanbul,

PROCHAZKA-Eisl, Maria Gisela, *Die Wiener Handschrift des Sûr-nâme-i Hümâyûn*, Ph. D. Dissertation Die Universitet, Wien.

ŞENER, H. İbrahim(1983), Neşatî'nin Hilye-i Enbiyâsı, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.1, s.285.

ELÇİN Şükrü (1990), *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*, Ankara.

Tâhirü'l-Mevlevî (1973), *Istılâhât-ı Edebiyye*, İstanbul.

TARLAN, Ali Nihat (1936), *Türk Edebiyatında Tevhidler*, İstanbul.

TARLAN, Ali Nihat (1936), Divân Edebiyatında Mu'ammâ, İstanbul.

TAYŞİ, Mehmet Serhan (1979), Kıyafet ilmi ve Seyyid lokman Çelebi'nin Kıyafet-nâmesi, *İslam Medeniyeti*, c.IV, s.2.

TDEA, C. I-VIII.

TEKİN, Arslan (1995), *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler*, İstanbul.

TEKİN, Şinasi (1990), *Menahicü'l-inşâ, The Earliest Ottoman Chancery Manual*, Harvard, 1971.

TİMURTAŞ, Faruk Kadri (1970), *Süleyman Çelebi, Mevlid*.

Türk Ansiklopedisi (1982), Türk Edebiyatı "Eski" maddesi, C.XXXII, fasikül 256, Ankara,

Türk Dili Şiir Özel Sayısı II (Divân Şiiri 1986), S. 415,416,417 (Temmuz- Ağustos-Eylül).

UNAT, Faik Reşit (1968), *Osmanlı Sefirleri ve Sefaret-nâmeleri*, Ankara, *TDEA*, c.7.

YARDIM, Ali (1983), Şemâil Nevinin Doğuşu ve Tırmizî'nin Şemâili, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.1 s. 350.

YENİTERZİ, Emine (1993), *Divân Şiirinde Na't*, Ankara,

VII. EDEBÎ SANATLAR

İsmail Hakkı Aksoyak
Muhsin Macit

Şiir incelemelerinde, eski metinlerin şerhinde edebî sanatların önemli bir yeri vardır. Bir şiiri/beyti anlamak için edebî sanatlar yol gösterici işlev üstlenirler. Şöyle ki geceleyin otomobille şehirlerarası yollarda giderken yol kenarlarındaki beton direklerin üzerine çakılmış parlak cisimler görürsünüz. Otomobilinizin farlarından yayılan ışığı yansıtan parlak cisimler yolunuzu belirlemenize katkıda bulunurlar. Edebî metni uzayıp giden bir yola benzetirsek edebî sanatları da birikimimiz ölçüsünde metin üzerinde ilerlememizi sağlayan aydınlatıcı cisimler gibi değerlendirebiliriz.

Edebî sanatların bir şair için ifade ettiği anlamla bir metni yorumlayan için ifade ettiği anlam farklıdır. Sanatkâr yaptığı işi izah etmeyebilir; hattâ izah edebilecek donanımdan da yoksun olabilir. Fakat metni şerh eden, açıklayan kişinin edebî sanatları bilmesi gerekir.

Divan şiirinde bir şairin *ne söylediği* kadar nasıl söylediği de önemlidir. Şairler sözü güzel ve etkili söylemenin kuramsal çerçevesini belâgat kitaplarından; yolunu yordamını ise ustaların eserlerinden öğrenirlerdi. Eskiler sözü bir güzele benzetir, edebî sanatları da güzelin süsü olarak değerlendirirlerdi. Divan şiirinde sanatsız beyit hemen hemen yok gibidir. Divan şairleri sözü sanatlı söylemeye düşkün olduklarından bazen bir beyit içinde birkaç sanatı iç içe kullanmışlardır. Bunun modern şiirde de örnekleri vardır. Sanatlı söyleyiş örneği bir yığın şiir bulunabilir ama Behçet Necatigil'in şu üç dizesi bile konuyla ilgili bir kanaat oluşmasına yetecektir.

Biliyorum
Saadet bana dünyada gelmez
Ölümü bekliyorum

Burada saadet çift anlamlıdır. Onun bir kız adı ve mutluluk olduğunu biliyoruz. "Dünyada gelmez" ibaresi ise hem "asla gelmez" hem de "bu dünyada gelmez" anlamlarını içermektedir. "Ölümü bekliyorum" ifadesinde de benzer bir kullanımla karşı karşıyayız. Hem "ölmeyi bekliyorum", hem de "ölmüşüm, ölü başında bekler gibi bir ruh hali içindeyim" anlamlarını içerir.

Bilindiği üzere divan şairinin evreni dardır ve bu evren teşbih, kinâye, istiâre gibi mecaz sanatlarıyla hüsn-i talillerle genişler. Şiirin evreni genişledikçe aynı anlamı ifade etmek için kullanılan sözcük sayısı azalır.

Edebî sanatları, dildeki kalıplaşmış yapıları, yani deyim-leri kullanmak suretiyle az sözle derin düşünce ve duyguları anlatmayı başaran şairlerin tercih ettikleri sanatlarda genelde gözardı edilen incelikler, onların kişisel yaşantılarına dair ipuçları da içerir. Benzetme ilgisiyle yapılan mecazlarda benzetme yönü, şairin ruhsal durumuna ve hayat karşısındaki tutumuna dair yorumlara imkân verir. Elde edilen ipuçları, bir divanın tamamında bütünlük oluşturacak düzeyde ise şahsî kullanımlarla şairin yaşamöyküsü arasında ilintiler de kurulabilir. Aynı şekilde şairlerin tercih ettikleri telmih unsurlarının da bu doğrultuda fonksiyon üstlendikleri söylenebilir. Şairlerin tercih ettikleri telmih unsurları, istiâre ve mecazlar vasıtasıyla şiirin söz varlığı azaldıkça anlam katmanları çoğalır. Bu anlam katmanlarının oluşmasında divan estetiğinin bir gereği olarak mazmunlar beliriverir.

Edebî sanatlar belâgat ilminin konusudur. Belâgatın beyân, meani, bedî diye bilinen üç ana dalının ve edebî sanatların bu bilgi dallarının konusu olduğu farklı sınıflandırmalar yapılmasına karşın genel olarak kabul görmüştür.

Türk edebiyatında edebî sanatlar konusu bir bilim dalı olarak edebiyatçıların gündemine XIX. yüzyılın ikinci yarısında girmiş (Yetiş 1996: XXV) ve bu alandaki eserlerin birçoğu 1867-1876 yılları arasında yayımlanmıştır (Yetiş 1996: 3). O günden bugüne yazılan edebî sanatlarla ilgili kitaplarla, bu sanat ilminin Arap ve Fars edebiyatlarında oldukça eski olan temelleri Türk edebiyatında da atılmıştır. Her yeni kurulan ilim ve sanat dalında olduğu gibi, Türk belâgat ilminin terminolojisinin oluşturulmasında veya daha doğrusu, Arap ve Fars edebiyatlarında var olan terminolojinin Türkçe edebî metinlere tatbik edilerek yazılı edebiyatımıza aktarılmasında birtakım problemler yaşanmıştır (Köksal 1998: 167). Ayrıca bu sanatlarla ilgili kaynak eserlerde verilen örneklerin tekrarlanması ve sınırları daraltılmış tanımlara uygun bir iki yeni örneğin ilâve edilmesi bu sanatlar arasındaki farkları tam olarak ortaya koyamamıştır. Bununla birlikte yazarların çoğunun, yararlandığı kaynaklardaki örneklere ve açıklamalara büyük ölçüde bağımlı kalmaları, bu tip çelişkileri arttırmıştır. Kısacası "Teşbîh"ten "istiâre"ye, "tezat"dan "iştikâk"a kadar bir çoğunun ne olup ne olmadığı konusunda edebiyat ve özellikle belâgat ilmiyle uğraşanlar farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. (Coşkun 2002: 701) Cumhuriyet döneminde ise araştırmacılar yer yer daha önceki tanımlar üzerinde eleştiriler ve düzeltmeler yapmışlardır.

Edebî sanatlar, değişik yaklaşımlarla ele alınarak farklı sınıflandırmalar yapılmıştır. Bu karışık ve farklı gruplandırmalarda şüphesiz edebî sanatların tanımlarının da rolü bulunmaktadır. Yani bir sanatta hem heyecan, hem bilgiye dayalı hüner ve hem de söz oyunu bulunabilmektedir. Dolayısıyla bir sanatı sadece tek bir grup altında göstermek bazen mümkün olmamaktadır. Yine de bu tasnifler bir gruplandırma kolaylığı sağlamaları bakımından faydalıdır. Onun için sanatlar dört grup hâlinde ele alınacak, yeri geldiğince göndermelerle diğer gruplar içindeki yerine işaret edilecektir.

A. MECAZLA İLGİLİ SANATLAR

1. Teşbih (Benzetme)

Anlama güç katmak için, aralarında gerçek ya da mecaz, çeşitli yönlerden ilgi, benzerlik bulunan en az iki varlıktan zayıf olanı nitelik bakımından güçlü olana benzetme sanatıdır. Eğer özellik bakımından birbirine denk iki varlık arasında benzerlik ilişkisi kuruluyorsa buna *teşâbüh* denir. Genellikle şairler, kendilerini etkileyen bir olay veya varlık karşısında heyecanlanır, bu heyecanı daha kuvvetli ve tesirli anlatabilmek için, o ruh hâlini okuyucuda daha iyi canlandırabilecek benzetmeler yapma yoluna giderler. Bunun sonucunda da teşbih sanatı meydana gelmiş olur.Teşbihte dört unsur bulunur.

1) Benzeyen (müşebbeh)

2) Kendisine benzetilen (müşebbehünbih)

Yardımcı unsurları ise şunlardır:

3) Benzetme yönü

4) Benzetme edatı: benzer, gibi, san, sanki, meğer, nitekim,misâl, mislü, misillü, gûyâ, çün, mânend, âsâ, veş, tek ve bigi'dir.

Teşbih taşıdığı unsurlara göre dörde ayrılır.

a) Ayrıntılı teşbih (Tam teşbih, teşbih-i mufassal): Benzetmenin dört unsuru anılır.

Bezm-i dünyanın Hayalî çekdi seyrinden ayag
Oldu dürd-i mey gibi mey-hânede ehl-i nişest

Hayalî
(Soysal 1998: 92)

Burada müşebbeh "Hayalî", müşebbehin bih "ehl-i nişest" yani oturanlar; benzetme yönü "dürd-i mey" yani şarap tortusu ve benzetme edatı ise "gibi"dir.

Sandım olmuş ceste bir fevvâre-i âb-ı hayât
Böyle gösterdi bana ol kadd-i müstesnâ seni

Nedim
(Ekrem 1882: 190)

Beyitte sevgili benzeyen, fıskıye kendisine benzetilen, kadd benzetme yönü, sandım benzetme edatıdır.

Hac yollarında meşâle-i kârbân gibi
Erbâb-ı aşk içinde nümâyânsın gönül

Nedim

Beyitte, gönül, meşaleye teşbih edilmiş, nümayan benzetme yönü, gibi benzetme edatıdır.

b) Mücmel Teşbih (Teşbih-i mücmel): Benzetme yönü yoktur.

"Ali aslan gibidir" cümlesinde "cesaret" söylenmemiştir.

Miyânın rişte-i cân mı gümüş âyîne mi sînen
Binâgûşunla mengûşun gül ile jâledir gûyâ

Belin cân ipliği mi, göğsün gümüşten yapılmış ayna mı? Kulağınla küpen sanki gül ile çiğ tanesidir.

Bâkî, güzelin belini ipliğe, göğsünü aynaya benzetirken teşbihin sadece iki unsurunu, benzeyen ve benzetileni kullanmıştır. Sonra güzelin kulağını güle, küpesini de çiğ tanesine benzetmiştir. Benzetme yönünü söylememiş, benzetme edatı olarak "gûyâ" kelimesini kullanmak suretiyle mücmel teşbih yapmıştır.

c) Beliğ Teşbih, pekiştirilmiş (müekked): Hem benzetme yönü, hem de benzetme edatı söylenmez.

Sırma kâkül sîm gerden zülf tel tel ince bel
Gül yanaklı gülgûlî kerrâkeli mor hâreli

Nedîm

Beytinde "sırma kâkül", "sîm gerden" ve "gül yanak" grupları ile üç ayrı benzetme yapılmıştır. Ancak benzetme yönü olarak birincisinde parlaklık, ikincisinde beyazlık üçüncüsünde kırmızılık belirtilmeyerek, yine benzetme edatı olarak gibi de zikredilmeyerek beliğ ve pekiştirilmiş (müekked) teşbih yapılmıştır (Sosyal, 1998: 94).

Hamîde kadlerine rişte-i eşki takıp bunlar
Atarlar tîr-i maksûdu nedendir yayı bilmezler

Hayalî

"Bunlar, iki büklüm olmuş boylarına göz ayış ipliğini takıp, maksut okunu hedefe atarlar; fakat yayın neden olduğunu bilmezler." Şair bükülmüş beli, yaya; iplik gibi sürekli akan göz yaşlarını da oka benzetiyor. Ârifler, yayın ağaçtan mı yoksa bükülmüş boylarından mı olduğunu fark etmeyecek derecede kendilerini kaybetmişler.

Gam günü etme dil-i bîmârdan tîğın dirîğ
Hayrdur vermek karanu gecede bîmâra su

Fuzulî

"Gamlı bulunduğum gün, hasta kalbimden kılıcını esirgeme. Karınlık gecede hastaya su vermek hayırlı bir iştir." Şair buruda, gam gününü karanlığa kalbini hastaya, sevgilinin cefa kılıcını da "âbdâr" olması dolayısıyla suya benzetiyor.

Dâne-i encüm derip meh hırmeninde her seher
Bâl açup cevlân eder tâvûs-ı zerrîn-per güneş

Ahmet Paşa

"Altın kanatlı tavus kuşuna benzeyen Güneş, her sabah ay harmanından yıldız tanesi toplamak için kanadını açıp dolaşır." Ay yuvarlaklığı dolayısıyla harmana, yıldızları da taneye benzetiliyor. Güneş doğunca yıldızların kaybolmasını da, onların altın kanatlı bir tavus tarafından toplanılmasına teşbih ediliyor.

d) Teşbih-i mürsel: Benzetme edatının zikredildiği teşbih. İbni Kemal'in Yavuz Sultan Selim için söylediği kıtasında devrinin bir güneşi olan padişahın büyük işler yapmasına rağmen saltanatının kısa oluşu; ikindi vektinde güneşin uzun gölgeli fakat çabuk kaybolmasına benzetilmiştir. Yani padişah güneşe benzetilmiştir. Sâye, benzetme yönüdür. Benzetme yönü ise söylenmemiştir.

Az zamân içre çok iş etmiş idi
Sâyesi olmuş idi âlem-gîr
Şems-i asr idi asrda şemsin
Z ılli memdûd olur zamânı kasîr (Ekrem 1882: 250)

En kuvvetli teşbihler teşbih-i beliğ ile yapılandır. Teşbihte bu unsurlar ne kadar azalırsa teybih o kadar kuvvetli olur. Zihindeki mübalağa ve hayal o kadar artar. İstiare teşbihin en gelişmiş biçimidir.

Teşbihin yukarıda belirtilenlerden başka çeşitleri de vardır. Benzeyen ve kendisine benzetilenin sırayla söylenmesine *teşbih-i melfûf*, benzeyenin kendisine benzetilen ile yanyana söylenmesiyle yapılan teşbihe *teşbih-i mefrûk*, teşbihi daha kuvvetlendirmek için benzeyenin kendisine benzetilenden daha üstün tutulması ile yapılanlara *teşbih-i tafdilî*, benzeyenin benzetilenin yerine geçmesine *teşbih-i maklûb*, teşbih şarta bağlanırsa *teşbih-i meşrut*, benzeyenin bir özelliği için birçok kendisine benzetilen bulmaya *teselsülî teşbih* denilir. Ayrıca teşbih *hissî, hayalî* ve *aklî* olmasına göre de bülümlere ayrılmıştır.

Divan şiirinde benzeyen ile kendisine benzetilen arasındaki bağlar kalıplaşmıştır. Şairler de genellikle ifadelerini bu kalıplaşmış benzetmeler etrafında oluşturur. Kalıplaşmış teşbihler için şu örnekler verilebilir.

Lebleri mül saçları sünbül yanağı berg-i gül
Bir semenber serv-i hoş-reftâr dersen işte sen

Bâkî

Kaş râ kadd elif dehân ise mîm
Kıldın ey mâh halkı kendine râm

Bâkî

Gözü mey-hâne-i nâz u kaşı mihrâb-ı niyâz
Yaraşır her ne kadar etse niyâz ehline nâz

Nefî

2. İstiâre (Eğretileme)

Bir sözün benzetme amacıyla başka bir sözün yerine kullanılmasıdır. İstiâre hem mecaz, hem de bir benzetme sanatıdır. Teşbihin en mükemmel, ögeleri en aza indirgenmiş şeklidir. Gerek divan şiirinde gerekse modern Türk şiirinde sıkça kullanılmıştır.

Benzetme ögeleri olan benzeyen (müşebbeh) ile kendisine benzetilenden (müşebbehünbih) birinin söylenmemesiyle yapılan benzetmedir. Bir diğer tanıma göre istiâre; bir şeyi kendi adının dışında, çeşitli yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anmadır. Bu iki yönlü özelliğe göre, bir istiârede şu üç niteliğin bulunması gerekir:

a) İlgili kelimenin (istiâre yapılacak kelimenin) gerçek anlamının dışında herhangi bir kavram ya da nesneye ad olması.

b) İlgili kelimenin kendi gerçek anlamında kullanılmasının imkânsız olması ve bunu gösteren bir engelleyici ipucunun (karine-i mânia) bulunması.

c) İlgili kelimenin benzetme amacının bulunması.

Nitelik bakımından zayıf olan bir varlığı veya unsuru daha kuvvetli veya üstün göstermek amacıyla yapılan bir benzetme olan istiârenin yine bu amaca yönelik olan teşbih sanatından farkı ise benzetme ögelerinden benzeyen ve kendisine benzetilenden sadece biri ile yapılmasıdır ve istiâre bu ögelerden hangisi ile yapılmış ise ona göre isimler alır, çeşitlere ayrılır.

a) Açık İstiâre (İstiâre-i Musarraha): Benzetme ögelerinden kendisine benzetilenin (müşebbehünbih'in) söylenmesiyle yapılan istiâredir ve bu tür istiârelerde benzeyen (müşebbeh) söylenmez.

Kadem kadem gece teşrîfi Nâ'ilî o mehin
Cihan cihan elem-i intizâra değmez mi

"Nâilî, o ay yüzlü güzelin adım adım geceyi şereflendirmesi dünya kadar bekleyiş elemine değmez mi?"

a) Benzeyen: sevgili (yok)
b) Kendine benzetilen: meh (var)

Leblerin mecrûh olur dendân-ı sîn-i bûseden
La'lin öpdürmek bu hâletle muhâl olmuş sana

Nedîm

"Bûse (öpüş) kelimesindeki sin harfinin (س) dişlerinden dudakların yaralanır. Bu suretle dudağını öptürmek senin için imkânsız olmuştur."

a) Benzeyen: dudak (yok)
b) Kendine benzetilen: la'l (var)

Gamze tîgın çekdi ol meh olma gâfil ey gönül
Kim mukarrerdir bugün ölmek sana şîven mana

Fuzûlî

"Ey gönül! O ay yüzlü güzel, bakış kılıcını çekti, sakın gafil olma. Bugün senin ölmen benim de ardından ağlamam kararlaştırılmış."

Yan bakış (gamze) kılıca (tîg) benzetilmiş. Sevgili, aya benzetilmiş. Bu benzetme yapılırken sadece kendisine benzetilen (müşeb-behünbih) söylenerek açık istiâre yapılmış.

b) Kapalı İstiâre (İstiâre-i Mekniyye): Benzetme ögelerinden benzeyenin (müşebbeh'in) söylenmesiyle yapılan istiâredir. Bu tür istiârede kendisine benzetilen (müşebbehünbih) söylenmez.

Eşcâr-ı bâğ hırka-i tecrîde girdiler
Bâd-ı hazân çemende el aldı çenârdan

Bâkî

"Bağın ağaçları [dervişler gibi] soyunma hırkasına girdiler. Sonbahar rüzgârı çimende çınardan el aldı."

a) Benzeyen: ağaçlar [eşcâr-ı bâğ] (var)
b) Kendisine benzetilen: [derviş/ler] (yok)

Tecrid hırkasına girmek, el almak, tasavvufî terimlerdir. El almak; bir pîre, şeyhe intisâp etmek anlamındadır. İkinci mısrada bâd-ı hazân, bir müride, dervişe; çenâr da kendisinden el alınan bir pîre/şeyhe benzetilmiştir.

Bûydan hoş renkden pâkizedir nâzik tenin
Beslemiş koynunda gûyâ kim gül-i ra'nâ seni

Nedîm

"Nazik tenin güzel kokudan daha hoş, renkten daha temizdir. Sanki seni gül-i ra'nâ koynunda beslemiş."

a) Benzeyen: gül-i ra 'nâ (var)
b) Kendine benzetilen: dadı-anne (yok)
c) Karine-i mania (engelleyici ipucu): beslemiş

c) Temsilî İstiâre (Yaygın İstiâre): Benzetme ögelerinden biriyle çok sayıda benzerlikleri sıralayarak yapılan istiâre çeşididir. Bu tür istiârelerde benzetme çok yünlüdür. Yani kullanılan benzetme ögesinin (benzeyenin ya da kendisine benzetilenin) muhtelif özellikleri ayrıntılı olarak verilir. Pek çok özellik, kullanılan ilgili ögeye temsil ettirilerek sıralanır.

Bu istiâre çeşidi bir bakıma sembolik şiire benzetilebilir. Ancak onun kadar karmaşık değildir. Ayrıca istiârede söylenmeyen öge (benzeyen ya da benzetilenden biri) şiirin bütününden hareketle ve sıralanan özellikler yardımıyla okuyucu tarafından bulunabilir.

Bin gemle bağlanan yağız at şâha kalkıyor
Gittikçe yükselen başı Allah'a kalkıyor

Son mâcerâyı dinlememiş varsa anlatın
Râm etmek isteyenler o mağrûr asil atın

Beyhûdedir, her uzvuna bir halka bulsa da
Boştur köpüklü ağzına gemler vurulsa da

Coştukça böyle sel gibi bağrında hisleri
Bir gün başında kalmayacaktır seyisleri

Son şanlı mâcerâsını tarihe anlatın
Zincir içinde bağlı duran kahraman atın

Gittikçe yükselen başı Allah'a kalkıyor
Asrın baş eğdi sandığı at şâha kalkıyor

Faruk Nafiz Çamlıbel'e ait olan bu şiirde ata birtakım özellikler, vasıflar yüklenerek anlatılan Türk milletidir. Yani, Türk milleti pek çok özelliği olan bir ata benzetilmiş ve aslında Türk milletine ait olan vasıflar atta temsil ettirilmiştir.

a) Benzeyen: Türk milleti (yok)
b) Kendisine benzetilen: at (var)

Şiirde tasvir edilen at, Türk milletini temsil etmektedir. Atın çeşitli özellikleriyle Türk milletinin özellikleri arasında bağ/benzerlik kurulmuştur. Türk milletinin adı söylenmeden, kendisine benzetilen atın özellikleri anlatılarak temsilî istiâre meydana getirilmiştir.

3. Kinâye

Bir sözü, gerçek anlamının da kastedilmiş olması mümkün olmakla birlikte, esas anlamı dışında kullanmaktır. Tanımından da anlaşılacağı üzere kinâyeli kullanılan bir söz ya da kelime grubunun bir gerçek, bir de mecâzî olmak üzere iki anlamı söz konusudur. Sözü her iki anlamında değerlendirmek de ifade açısından uygun olabilir. Ancak kinâye sanatının meydana gelebilmesi için mecâzî anlamın kastedilmiş olması gerekir. Zira kinâye, sözün gerçek anlamını anarken mecâzî anlamını kastetme sanatıdır.

Kinâye, açıkça söylenmesi uygun olmayan duyguları ifade etmeye yarayan bir sanattır. Ancak sadece bu maksatla kullanılan bir sanat olmayıp anlatıma genişlik, rahatlık ve zenginlik katmak için de kullanılır. Bu sanatı başta mecaz-ı mürsel olmak üzere iki anlamı olan benzer sanatlarla karıştırmamak gerekir. Mecaz-ı mürselde sözün gerçek anlamında kullanılması mümkün değildir. Oysa kinâyede mecbur kalınırsa gerçek anlam da kullanılabilir. Bu da bir ifade zenginliği kazandırır. Kinâyeyi yine iki anlamı olan îham sanatıyla karıştırmamak gerekir. Zira îhamda, kelimenin tüm anlamları da gerçek anlamda kullanılır. Mecâzî anlam

söz konusu değildir. Kinâyenin iki anlama gelen bir kelimenin uzak anlamını kastetme sanatı demek olan tevriyeden farkı ise, kastedilen uzak anlamın gerçek değil, mecâzî olmasıdır.

Ben toprak oldum yoluna sen aşurı gözetirsin
Şu karşıma göğüs geren taş bağırlı dağlar mısın

Yunus Emre

Bu örnekte kinâye "taş bağırlı dağlar" mısın sözündedir. Şair, sevgilisinin ilgisizliği karşısında "taş bağırlı dağlar mısın?" sözünü duygusuz, kalpsiz anlamında kullanmıştır.

Ayağı yer mi basar zülfüne berdâr olanın
Zevk u şevk ile verir cân u seri döne döne

Necâtî

Bu örnekte ise kinâye "ayağı yer mi basar" ibaresindedir; asılan kişinin ayağı yere basmaz ancak burada kastedilen sevgilinin saçlarına kavuşan âşıkların sevinçten ayaklarının yere basmayacağı hususudur.

4. Mecaz

Bir kelimeyi gerçek anlamının dışında, benzetme amacı gütmeden başka bir anlamda kullanmaktır. Bu sanatta amaç, söze güzellik, çarpıcılık ve canlılık katmaktır. Kelimelerin mecâzî anlamlarında kullanılmaları duygu ve hayâli şahlandırır, sözün etkisini artırır. Mecaz kullanımı sayesinde bir konunun daha iyi kavranması ya da kavratılması sağlanır.

Mecaz, başlı başına bir edebî sanat olmaktan ziyade, teşbîh, istiâre, kinâye vb. gibi diğer bazı sanatların ortaya çıkmasına yardımcı olur. Mecaz denildiğinde mecâz-ı mürsel anlaşılır.

5. Mecaz-ı Mürsel

Bir sözü, gerçek anlamının dışında benzetme amacı gütmeden kullanmadır. Günlük konuşmada, doğal olarak yaptığımız bu türlü mecaza, özellikle deyimlerde bol bol rastlanır.

Mecaz-ı mürselde şu iki niteliğin bulunması gerekir:

1) Sözün ya da sözcüğün gerçek anlamı dışında kullanılması.

2) Engelleyici ipucu bulunması.

Örneğin "göze girmek" deyiminde mecaz-ı mürsel vardır. Çünkü "göz" sözcüğü bu deyimde gerçek anlamı dışında kullanılmıştır. Ayrıca bir insanın, gözün içine girebilmesi mümkün değildir. Buna göre "göze girmek" deyiminin anlamı "başkalarının beğenisini ve sevgisini kazanmak"tır.

Teşne cânım kan yutar la'line karşı eylemez
Gamzen okundan hazer benzer susadı kanına

"Senin yakut renkli dudağına susamış canım kan yutar da bakış okundan sakınmaz, herhalde kanına susadı."

Şeyhî, bu beyitte "kan yutmak" ve "kanına susamak" deyimleriyle mecaz-ı mürsel sanatı yapmıştır. Ayrıca, gamze oka benzetilmiş, la'l (yakut) ile de açık istiâre yoluyla sevgilinin dudağı kastedilmiştir.

Elin koy sîne-i billûra rahm et âşıka zîrâ
Beyaz üzre bizim de pençe bir fermânımız vardır

Nedîm

"Elini billur gibi parlak göğsüne koy, âşıka merhamet et. Zira bizim de beyaz üzre pençeli bir fermanımız vardır."

Elini göğsüne koy ifadesi, insaf et anlamında kullanılmıştır (kinâye). Bu ifade şaire beyaz kâğıt üstüne konulan pençe işaretini çağrıştırmıştır. Beyaz kelimesiyle kâğıt kastedilmiştir (mecaz-ı mürsel). Sîne-i billûr beyaz kâğıdı, el ise pençeyi hatırlatmaktadır (leff ü neşr). Pençe; vezir, beylerbeyi gibi yüksek bürokratların imza yerine kullandıkları işarettir. Pençeli fermanımız vardır, diyerek şair, "biz senin fermanlı köleniziz" demek istemiştir.

6. Teşhis (Kişileştirme)

Teşhis, insana ait özellikleri başka varlıklara verme sanatıdır. Bu sanat yapılırken teşbih, istiâre, mecaz ve mübalâğa gibi diğer sanatlardan da yararlanılır.

Gül hasretinle yollara tutsun kulağını
Nergis gibi kıyâmete dek çeksin intizâr

Bâkî'ye ait olan bu beyitte "gül"ün hasret çekmesi ve kulağını yollara tutması, ayrıca nergisin intizar çekmesi teşhis sanatına güzel bir örnektir.

7. İntak (Konuşturma)

Konuşma yeteneği olmayan varlıkları konuşturma sanatı. Genellikle teşhis sanatı ile birlikte kullanılır. Yalnız başına kullanıldığı da olur.

Bâtıl isteyü haktan ayrıldım
Boynuz umdum kulaktan ayrıldım
Şeyhî, bu beytinde doğrudan eşeği konuşturuyor.

B. ANLAMLA İLGİLİ SANATLAR

1. Tevriye ve İhâm

Şiirde sözcüklerin çağrışımlarından yararlanılır. Birden çok anlamı olan sözcüklerin kullanımıyla şiirin çağrışım dünyası zenginleşir, metin içinde kazandıkları ikinci anlamlarıyla ilgili sözcüklerin kullanılmasıyla şiirin anlam katmanları çoğaltılır. Her edebî metin, sözcüklerin gündelik dilden sapmayla kazandıkları yan anlamlar üzerine kurulur. Birden çok sözlük anlamı olan kelimeler, mahlaslar vardır. Tevriye ve ihâm sanatları birden çok anlamı olan sözcükler üzerine kurulur.

Birden fazla anlamı olan bir sözcüğün, bir dize ya da beyit içinde uzak anlamını kastetmek tevriye, bütün anlamlarını kastederek kullanmak ise ihâm sanatıdır. Edebî sanatlarla ilgili kitaplarda *tevriye, ihâm, istihdâm* başlığı altında verilen örneklerin bile karıştığı, bu üç kavramdan özellikle son ikisinin tanımlarının bile aynı olduğunu dikkate alarak tamamını tevriye kapsamında ele almanın daha doğru bir yaklaşım olacağı kanısındayız.

Bunca zamân lebin içün saçın karanusındayım
Âb-ı hayât kandadur sorayım andan öleyim

Kadı Burhaneddin, bu beytinde "kandadır" ve "sorayım" sözcüklerini iki ayrı anlamda kullanmış olmakla birlikte, ilkini her iki anlamıyla ikincisini ise "sormak" fiilinden ziyade, uzak anlamdaki "öpmek" anlamını kast ederek kullanmıştır. Birden çok anlamı olan kanda ve sormak sözcüklerinin ikinci anlamları dikkate alınarak yapılan bir yorumlamada âb-ı hayat (bengisu) dudak olmaktadır (istiâre). Ayrıca "karanu" (zulumat, karanlıklar ülkesi) ve âb-ı hayât sözcükleri Hızır ve İlyas'ı hatırlatmaktadır (telmih).

Bâkî çemende hayli perîşân imiş varak
Benzer ki bir şikâyeti var rûzgârdan

Bâkî, "rüzgâr" sözcüğünü hem "yel", hem de "zaman" anlamında kullanmıştır. Çemende hayli perişan olan yaprağın zamandan (rüzgârdan) bir şikâyetinin olduğu anlaşılıyor. Burada şairin kendi üzüntüsünü de üstü kapalı bir şekilde dile getirmesi söz konusudur.

Şevk-i tamâm va'de-i ferdâyı dinlemez
Reşk ana kim cihânda bugün buldu yarını

"Tam kıvamını bulmuş arzu, yarın için verilen sözü dinlemez. Cihanda yârini bugün bulan kişiye aşk olsun!"

Nedîm bu beytinde kafiyenin de telkiniyle ikinci mısraın sonundaki yarını / yârını kelimesini iki ayrı anlamda kullanmıştır. Yarın için verilen sözlere kulak asmamak, gelecekle ilgili beklentilere girmemek rind tipinin özelliklerindendir. Onlar ânı bütün hazlarıyla yaşamak isterler. Tam kıvamını bulmuş istekler ertele-

nemezler. Onun için yarın elde edeceklerine bugün ulaşan kişilere gıptayla bakılır. Yârını (sevgilisini) yaşanılan anda bulan kişiler de kıskanılır.

2. İstihdam

Birden çok anlamı olan sözcüğü, beyit içerisinde bütün anlamlarıyla ilgili ibarelere yer vermek suretiyle kullanmaktır. Bu sanatın ihâm ve tevriyeden farkı şudur: İham ve tevriyede birden çok anlamı olan sözcüğün tekrarı, sözcüğün diğer anlamlarıyla ilgili söz veya söz gruplarının kullanılması gerekmez. İstihdam sanatında beyit veya mısrada kelimenin diğer anlamlarını dolaylı olarak değil, doğrudan çağrıştıracak ifadelere yer verilir. Ayrıca sözcüğün mecâzî anlamlarından yararlanılır.

Ayağa düş dilersen başa çıkmak
Onunla başa çıkdı câm-ı sahbâ

"Baş üstünde olmak istersen ayağa düş. Şarap kadehi öyle yaparak başa çıktı."

Hayâlî Bey "ayağ" kelimesini ilk mısrada baş kelimesiyle tezat oluşturacak şekilde gerçek anlamıyla ikinci mısrada ise câm-ı sahbâ terkibinin çağrışımıyla kadeh anlamında kullanmaktadır.

Açıl ey fasl-ı dey sen gül-sitânlardan açılsın gül
Terennüm eyle bülbül mutrıbım çengim rebâbımsın

Nedîm beytin başındaki "açıl" kelimesini uzaklaşmak, açılsın kelimesini ise goncanın gül hâline gelmesini, açılmasını ifade etmek için kullanmıştır.

3. Tenâsüb

Bir konu üzerinde, aralarında türlü yönlerden ilgi bulunan en az iki sözcük, terim ve deyimi bir dize ya da beyit içinde rasgele sıralama amacı gütmeden kullanmaktır. Ancak, bu sözcükler arasında karşıtlık ilgisi bulunmaması gerekir., Divan şairleri, tenasüb sanatında, türlü bilim terimlerini, mitoloji, tarih ve mesnevi kahramanlarını, hayvan, bitki ve çiçek adlarını, bunların dışında çeşitli konularla ilgili sözcükleri şiirlerinde bol bol kullanmışlardır. Tenasüb sanatına *müraat-ı nazîr, cemiyet, telfîk, tevfîk, itilâf* ve *muvahat* da denir. Kelimeler şu konular etrafında toplanabilir:

a. İçki ve içki âlemiyle ilgili sözcükler
b. Peygamberler ve mucizeleriyle ilgili sözcükler
c. Din ve ibadetle ilgili sözcükler
ç. Mitoloji, tarihve mesnevi kahramanları
d. Dil, edebiyat ve yazı ile ilgili terimler
e. Müzik terimleri
f. Kimya terimleri

g. Anâsır-ı Erbaa (hava, ateş, su, toprak)
h. Doğa ile ilgili sözcükler
ı. Türlü yönlerden ilgili sözcükler (Dilçin, 2000: 431)

Kadeh fıskıyye mey su halka-ı rindân anın havzı
Serây-ı şevke şâdervân olupdur Bâkî'yâ meclis

Bâkî

"Kadeh fıskıye, şarap su, rintlerin çevirdiği halka onun havuzu: Ey Bâkî, meclis içki sarayına şadırvandır." Beyitte kadeh fıskiye mey suya halka halinde oturmuş rintler de havuza ve meclis içki sarayına benzetilmiş. Kadeh, mey, rindân ve meclis kelimeleri birbiriyle ilgilidir.

Bir elinde gül bir elde câm geldin sâkıyâ
Kangısın alsam gülü yâhud ki câmı ya seni

Nedim

"Ey içki dağıtan güzel! Bir elinde gül bir elinde kadeh geldin. Hangisini alsam, gülü mü, kadehi mi, seni mi?" Beyitte câm, sâkî kelimeleri biribiriyle alakalıdır.

Bezm-i şarâbdan geçemem doğrusu Nedim
İşret tabiatimce tarab meşrebimcedir

Nedim

"Nedim, doğrusu şarap toplantısından vazgeçmem. Yiyip içmek tabiatıma, neşe eğlence de yaradılışıma uygun düşer." Bezm, şarap, işret, tarab içki ve genel olarak da eğlence hayatı ile ilgilidir. Meşreb kelimesi de aynı zamanda içki içilen yer, meyhane anlamındadır.

Gird-âb-ı gamda sarsar-ı âhımla fülk-i dil
Elbette bir kenâra çıkar rûzgârdur

Nâbî

Beyitte gönül gemiye benzetilmiş ve gemi etrafında girdâb, sarsar, kenar (sahil) ve rüzgâr kelimeleri ile tenasüb yapılmıştır.

Leşker-i ezhârı cem etdi şehinşâh-ı bahâr
Kad keşîde nahl sancakdârdır serdâr gül

Şeyhülislâm Yahya

"Baharın şahlar şahı çiçek ordusunu topladı; boy uzayap gitmiş fidan sancakdar, gül de serdardır." Beyitte ezhâr, bahar, nahl, gül kelimeleri ile tenasüb sanatı yapılmıştır. Ayrıca leşker, cem etmek, şehenşah, keşîde, sancakdar, serdar da askerlik ve savaşla ilgili kelimelerdir.

4. Leff ü Neşr

Bir beyit içinde birinci dizede en az iki veya daha fazla şey söyleyip, ikinci dizede bunlarla ilgili benzer ve karşılıkları vermektir. Çoğunlukla kalıplaşmış ifadelerle yapılır. Bundan dolayı teşbih ve istiare sanatarıyla yakından ilgilidir. Leff ü neşr, birinci dizede söylenenlerin, ikinci dizede düzenli ve düzensiz açıklanışına göre ikiye ayrılır.

a) Leff ü neşr-i müretteb: Birinci disede söylenenlerin karşılıkları, ikinci dise-de aynı sırayı izleyen düzenli leff ü neşr'dir. (Dilçin, 1995: 438). Örneğin;

*Bakın o şûh ile **nâz** u **niyâz**a meşk ederiz*
*Gülün tebessümüne **bülbül**ün terânesine*

Nedim

Beytinde birinci dizede naz sonra onun karşılığı olarak ikinci dizede ilk olarak gül; yine, birinci dizede ikinci olarak "niyaz" ve onun karşılığı da "bülbül" olarak söylenmiştir.

*Bâğda **zülf** ü **ruh**un andıkça bu kimdir deyü*
***Sünbül** ü **gül** biribirinden suâl eyler beni*

Nedim

*Cihân bâğında **hadd** ü **zülf** ü **çeşm** ü **kadd**in eydilber*
*Biri **gül**dür biri **sünbül** biri **abher** biri **arar***

Ulvî

*Cânâ zülâl-i vaslını **ağyâr** umar **uşşâk** umar*
*Âb-ı sehâb-ı rahmete **kâfir Müselman** teşnedür*

Bâkî

*Aşk **derdi**yle hoşem el çek **ilâc**ımdan **tabîb***
*Kılma **dermân** kim helâkim **zehr-i dermân**ındadır*

Fuzulî

***Bûy-ı gül** taktir olunmuş **nâz**ın işlenmiş ucu*
*Biri olmuş **hoy** biri **dest-mâl** olmuş sana*

Nedim

b) Leff ü neşr-i müşevveş: Birinci dizede söylenenlerin karşılıkları, ikinci dize-de ya ters yönden bir sıra izler ya da karışık olarak bulunur.

Kaş**ın çatıp cihânı peyveste **ağlatırsın
Bârân** ziyân değil mi şol misk tozlu **yaya

"Kaşını çatarak cihan halkını sürekli ağlatırsın. Yağmur o misk tozlu kemana zarar vermez mi?"

Ahmed Paşa'ya ait bu beyitte "kaşın" karşılığı "yay", "ağlatırsın" ifadesinin karşılığı "bârân"dır. Beyitte kaşlarını çatarak cihan halkını (mecaz-ı mürsel) sürekli ağlatan bir güzelden söz edilmekte; kaşlarla misk tozlu keman (siyah kabzalı yay) arasında ilişki kurulmaktadır.

***Vasl**ında bîm-i hicrân, **hicr**inde mihnet-i cân*
***Derd-i firâk** böyle **vasl**-ı kenâr böyle*

Nevî

beytinde vasl ile vasl-ı kenar; hicr ile derd-i fırâk arasında düzensiz leff ü neşr yapılmıştır.

5. Mübalağa (Abartma)

Sözün etkisini arttırmak amacıyla ve çoğu kez heyecan sebebiyle bir durumun, olayın ya da varlığın olduğundan büyük ya da küçük gösterilmesi, abartılmasıdır. Sözlük anlamı; aşırı gitme, aşırıya vardırma demek olan mübalağanın sanat değeri taşıması için nükteli ve zarif olması gerekir. Zira kaba ve çirkin bazı abartmalar ve ölçüsüzlükler istenen olumlu etkiyi sağlamayabilir.

Divan şairleri daha ziyade medhiye (övme), fahriye (övünme) ve hicivlerde mübalağa sanatına başvurmuşlardır. Mübalağa, söyleyişteki aşırılığın derecesine göre üç çeşide ayrılır.

a) **Tebliğ Derecesinde Mübalağa:** Akla uygun ve gerçekleşebilir nitelikte olan mübalağalardır.

Memleket meşşata-i adliyle ziynet-yâb olur
Saltanat pirâye-i hulkuyla hüsn ü ân bulur

"Ülke, adaletin süsleyicisi ile süslenir. Sultanlık yaradışının [iyi huyunun] süsüyle güzellik ve alımlılık bulur."

Nef'î, Sultan Ahmed'in adaletiyle ülkeyi süslediğini, güzel ahlâkıyla saltanatı donattığını söylerek tebliğ derecesinde mübalağa yapıyor.

b) İğrak Derecesinde Mübâlağa: Akla uygun, yatkın gibi görü-nen ancak gerçekleşmesi nereyse imkânsız olan mübâlağadır.

Âh eylerim sadâ-yı bülend ile her seher
Halk uyanıp sanır ki müezzin ezan verir

Sürûrî

"Her seher yüksek sesle öyle bir âh çekerim ki, halk uyanıp müezzin ezan okuyor sanır."

Divan şiiri geleneğine göre âşığın âhı öyle güçlüdür ki halkı uyandırabilir. Ancak uyanan insanların bu feryadı, ezan sanmaları iğrak derecesinde mübalağadır.

Yazılıp ermeye pâyânına dek nâme-i şevk
Hep ağaçlar kalem olsa kamu yaprak kâğıd

Necâtî

"Tüm ağaçlar kalem olsa, tüm yapraklar da kâğıt olsa şevk mektubunu tamamlamama yetmez."

c) Gulüv Derecesinde Mübalağa: Mübalağanın âdetçe ve akılca mümkün olmamasıdır.

Bürûdet öyle ki buzlanmasın deyü lâyık
Konulsa penbeye yâkût-pâreveş ahker

Nedîm

"Soğukluk öyle ki, ateş buzlanmasın diye, yakut parçası gibi pamuğa konulsa değer."

Burada da Nedim, "insanın donmasın diye ateşi, yakut parçası gibi pamuklar içine saklayacağı geliyor" diyerek gulüv yapmıştır; zira "ateşin donması, ateşin pamuklar içinde saklanması" düşüncesi akılca da âdetçe de imkânsızdır (Soysal, 1998: 71).

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr ider
Nâzeninim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni

Nedîm

"Nâzeninim! Gül desenli elbise giydin ama korkarım giydiğin elbisenin gülünün dikeninin gölgesi seni incitir."

6. Hüsn-i Talîl

Anlatıma hoşluk, incelik katmak amacıyla gerçek bir olayın oluşunu, aslından daha değişik hayalî ve şairce kesin bir nedene dayandırılması sanatıdır.

Sünbülünden sanemâ şemme-i bûy almak için
Misk sevdâya düşüp külbe-i attâra gider

Ahmed Paşa

"Ey put kadar güzel sevgili, misk sümbül gibi saçlarını koklamak sevdasına düştüğü için attar dükkânına gider." Sanatçı beyitte, "misk" denilen" güzel kokulu maddenin, sevgilinin saçını bir defa koklamak sevdasına düştüğü için "attar" dükkânına gittiği gibi güzel ve kesin bir sebep ileri sürerek hüsn-i talil sanatı yapmıştır. Bu noktada "misk"in "attar dükkânı"nda satıldığını hatırdan uzak tutmamak gerekir. (Soysal 1988: 44)

Şemîm-i nâfeye dâ'ir sabâda var bir eser
Aceb o âhû-yı nâzende kâkülün mü tarar

"Sabah hafif esen rüzgârda nafenin (bir çeşit ahunun göbeğinden çıkarılan misk) kokusuna dair bir belirti var. Aceba o nazlı sevgili saçını mı tarıyor." Rüzgârda sevgilinin kokusunun olması, onun saçlarını taraması nedenine bağlanmış, ancak bu neden "aceb" kullanılarak söylendiği için kesin değil kuşkuludur (Dilçin, 1995: 443).

Dehen-i gonca-i ter türlü letâif söyler
Gülüp açılsa aceb mi gül-i rengîn-ruhsâr

Bâkî

"Taze goncanın ağzı türlü türlü latife söylüyor, bunları işiten gülün gülüp açılması şaşılacak bir şey değildir." Goncanın latife söylemesini, gülün açılmasına sebep göstermekle hüsn-i talil, açılmak kelimesinin uzak anlamını kasdetmekle de tevriye yapıyor.

7. Tezat (Karşıtlık)

Bir beyit veya mısrada anlamca zıt kelimelerin kullanılmasına *tezat* denir. Zıtlık, kelimelerin gerçek anlamları arasında olabileceği gibi mecâzî anlamları arasında da olabilir. Mesela: Alnım ak, bahtım kara ibaresinde olduğu gibi ak ve kara mecâzî anlamda kullanıldıkları hâlde tezat oluşturmaktadırlar. Beyitte tezadı oluşturan sözcüklerin ortak bir noktaya bağlanması gerekir.

*Ben şâirim o kâmet-i mevzûnu **doğru**su*
*Sevmem desem de belki **yalan** söylerim sana*

Nedîm

"Doğru-yalan" söylenilen sözün iki zıt özelliğidir ve bir beyitte toplanmıştır.

*Ne efsûnkâr imişsin âh ey dîdâr-ı **hürriyet***
*Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk **esaret**ten*

Nâmık Kemal'e ait olan bu beyitte, hürriyetin önce esaretten kurtarıp, sonra da kendisine esir/köle etmesinden söz edilir. Dolayısıyla burada tezat sanatı vardır. Zira esir eden de esaretten kurtaran da hürriyettir. Bu örnekte, biri gerçek biri mecazî anlamda iki zıt kavramın bir arada kullanılması söz konusudur.

Mahrem olmuş sûrete kahbe cihânın mâtemi
*Duhterin tezvîc eden mâder hem **ağlar** hem **güler***

Aynî
(Said Paşa 1305: 345)

Betine "ağlamak" ve "gülmek" arasında tezat yapılmıştır.

8. Rücû (Geri Dönüş)

Rücûnun sözlük anlamı "dönme, geri dönme; cayma, sözünden dönme ve sözünü geri almadır." Bir edebî sanat olarak söylenen, ifade edilen bir duygu ve düşünceden dönmüş, vazgeçmiş görünerek, yeni görüş ve ifadelerle aynı duygu veya düşünceyi anlam yönünden daha da güçlendirmeye denir. Yani rücû sanatı, önceden söylenen sözü (duyguyu, düşünceyi) reddetme, ondan vazgeçme anlamına gelmez. Aksine, söylenen sözün arzu edilen etkide olmadığını düşünen sanatçı, o söze canlılık, parlaklık vermek ve etkiyi daha da arttırmak için geri döner. Bazen şair, ilk söylediği sözden, duygu ve düşünceden rücû ettiğini, döndüğünü "yok, değil, yok öyle değil, hata ettim" vb. kelimelerle belirtir.

Kaddin libâs-ı sürh ile âfet değil midir
Âfet değil kızılca kıyâmet değil midir

Neylî, yukarıdaki beyitte "Ey sevgili, senin o servi boyun giyindiğin kırmızı elbiseyle bir âfet değil midir; yok âfet değil, kızılca kıyamet değil midir?" diyerek rücû sanatına güzel bir örnek verir.

Erbâb-ı teşâür çoğalıp şâir azaldı
Yok öyle değil şâirin ancak adı kaldı

Muallim Nâcî, bu mısralarda hiç şair kalmadığını rücû sanatına başvurarak anlatmaktadır.

9. Tecâhül-i Ârif (Bilmezlikten Gelme)

Bilinen bir hususu, bir gerçeği nükteye dayandırarak bilmezlikten gelme davranışıdır. Şair, doğrudan söylemek istemediği şeyi dolaylı olarak anlatmaya ve mesaj vermeye çalışır. Tecâhül-i ârifte bir anlam inceliği gözetildiğinden sözde mutlaka nükte olmalıdır. Bu sanatın özünü teşkil eden nükte; neşelendirme, uyarıda bulunma, hayret, şaşkınlık ve üzüntü bildirme amacıyla yapılmış olabilir. Tecâhül-i ârifin oluşturulmasında teşbih, mübalağa ve istifhâm (soru sorma) sanatlarından yararlanılır.

Dikkatler ile seyr ederiz yârı ser-â-pâ
Görmez mi idik biz de eğer olsa vefâsı

Bâkî, vefânın soyut bir kavram olduğunu ve görünmeyeceğini bildiği hâlde vefâ görmek deyiminden de yararlanmak suretiyle bilmezlikten gelerek çok güzel bir tecâhül-i ârif sanatı yapıyor.

Noldun inlersin felek hercâyî cânânın mı var
Seyr eder her menzili bir mâh-ı tâbânın mı var

Zâtî

"Felek noldu sana böyle inliyorsun. Hercâyî sevgilin mi var? Yoksa her yeri gezip dolaşan ay gibi parlak yüzlü yârin mi var?"

Âb-gûndur günbed-i devvâr rengi bilmezem
Yâ muhît olmuş gözümde günbed-i devvâra su

"Şu dönen kubbe [gökyüzü] su renginde [mavi] midir? Yoksa gözyaşlarım mı gökyüzünü kaplamıştır? Bilmiyorum."

Fuzûlî, su kasidesinden alınan bu beytinin ilk dizesinde tecâhül-i ârif, ikincisinde hüsn-i talil ve mübalağa yapmaktadır.

10. İstifhâm

Tâlîm-i Edebiyat'a kadar yeri "meânî"de olan "istifhâm" ilk defa Recaîzâde Mahmud Ekrem tarafından bir "edebî sanat" olarak görülmüş ve eserinin "bedî'" bölümünde değerlendirilmiştir (Yetiş 1996: 285.).

Recaîzâde'ye göre "istifhâm sıkı sıkıya bir takım sorular sormaktan ibârettir. Fakat bu türlü sorulardan amaç gerçek cevâbı almak değil belki duygu ve düşünceleri daha açık, daha şiddetli, daha etkileyici bir yolda açığa çıkarmak ve bu yol ile muhatabı heyecan ve ikna veya hayret ve şaşkınlığa düşürmektir." (Recaî-zâde, 1882: 308) Tâlîm-i Edebiyat'tan önceki belâgat kitaplarında ise "istifhâm"ın karşılığı sadece "soru"dur.

İstifhâmla ilgili ihtilâf, bu sanatın tecâhül-i ârifle aynı sanat olup olmadığı hususundadır. Recaîzâde'den başlayarak bazı yazarlar tecâhül-i ârifin istifhâmın diğer adı -veya bunun tersi- olduğunu savunurlarken, öncekilere göre daha fazla sayıda yazar da ikisinin birbirinden farklı sanatlar olduğu fikrindedirler.

Eserlerinde istifhâm ve tecâhül-i ârif sanatına yer veren yazarların müşterek görüşleri şöyle sıralanabilir:

1. İstifhâm, sözü daha etkili, daha kuvvetli ifade edebilmek için sorulan sorulardan ibarettir.

2. İstifhâmda muhataptan sorulan soruya cevap vermesi beklenilmez. Zira bu sorulardan amaç cevap almak değil söze güç katmaktır.

3. İstifhâmda muhatap bir insan olabileceği gibi, bir eşya, hayvan, bilinmeyen biri veya bir ölü olabilir.

Bilgegil, "Sorulu Sanatlar" başlığı altında incelediği "istifhâm"ı anlattıktan sonra "Cevaplı istifhâmlar" diye ayrı bir grup oluşturur; bunu da "Doğrudan doğruya cevaplı istifhâmlar" ve "Cevabı pekiştiren istifhâmlar" olarak ikiye ayırır. İkinci tasnif grubunu oluşturan "Cevabı pekiştiren istifhâmlar"ı da yazar, "Müspet istifhâmlar (=Olumlu sorular)" ve "Menfî istifhâmlar (=Olumsuz sorular)" olarak ikiye ayırır. Burada yapılan açıklama ve örnekler tahmin edileceği gibi müspet ve menfî sorulardan oluşan mensur diyaloglar ve aynı tarzda manzum parçalardır. Buradaki esas orijinallik tasniftedir. Belâgat kitaplarında istifhamla ilgili şu örnek verilmektedir:

Yoksa bunu sen kolay mı sandın
Gam leşkerini alay mı sandın

Şeyh Gâlib

11. Telmih (Gönderme)

Telmih, söz arasında, herkes tarafından bilinen geçmişteki bir olaya, ünlü bir kişiye işaret ederek hatırlatma yapmadır. Telmih edilen şey uzun uzadıya açıklanmaz, sadece kahramanın veya olayın adı ya da geçtiği yer söylenir. Zaten telmihten maksat şahsı, olayı ya da yeri tamamen vermek değil, onlarla ilgili bir hatırlatmada bulunmaktır.

Bu sanatta da sözün anlamca güçlendirilmesi amacı bulunduğundan aralarında ilgi kurulan şahıs, olay ya da yeri hatırlatmak ifadeyi güçlendirir. Telmih edilen şeyin bütün ayrıntıları verilmezse bile, anlaşılmayacak şekilde kapalı bırakılması da doğru değildir.

Ferhâda zevk-ı sûret Mecnûna seyr-i sahrâ
Bir râhat içre her kim ancak menem belâda

Fuzûlî'nin bu beytinde Farhâd'ın ressâmlığına, Mecnûn'un çölde dolaşmasına telmîh vardır.

Âb-ı hayât olmayıcak kısmet ey gönül
Yüz yıl gerekse Hızır ile seyr-i Sikender et

Zeynep Hatun

Eğer ölümsüzlük suyu kısmetin değilse, yüz sene Hızır ile beraber İskender gibi gez, dolaş; onu gene elde edemezsin. İnanışa göre, hızır ile İskender, oluğundan ölümsüzlük suyu akan âb-ı hayatı (âb-ı hayvân) arayıp bulmak maksadıyla yola çıkmışlar; fakat İskender yorulmuş geri dönmüş. Hızır sebat ederek yoluna devam etmiş ve söz konusu çeşmeyi bularak, içenlerin bir daha ölmeyeceği, âb-ı hayattan içmeyi başarmış. Hızır'ın sonsuz hayata sahip olması bundanmış. Şair burada sözü edilen hikâyeye telmih yapıyor.

Hayretinden Yûsuf'un kavm-i Züleyhâ kesdi el
Sen cigerler zahmını dillerde destân eyledin

Hayalî

Beyitte rivayete göre Mısır kadınları Züleyha'nın Hz. Yusuf'a karşı gösterdiği sevgiyi ayıplamışlar. Bunun üzerine Züleyha onları eve davetle elma ikram etmiş. Kadınlar elma soyarken o anda Yusuf içeri girmiş ve Yusuf'un güzelliğine hayran olup bütün kadınlar elma yerine ellerini kesmişlerdir. Şair, bu olaya telmih yapıyor.

12. İrsal-i Mesel

Yazılı ve sözlü anlatımda bilhassa şiirde, ifade edilen düşünceyi ispat etmek, pekiştirmek ya da daha etkili kılmak amacıyla meşhur bir sözü ya da vecizeyi söyleme, kullanma sanatıdır. Bu sanat özellikle muhatabı ikna etmek maksadıyla yapılır ve kullanılan atasözü ve vecizeler Türkçe'nin yanı sıra Farsça veya Arapça da olabilir.

Kirpikleri uzundur yârin hayâle sığmaz
Meşhur bir meseldir mızrak çuvala sığmaz

Hevâyî, bu beytinde sevgilisinin kirpiklerinin hayâle bile sığmayacak kadar uzun olduğunu anlatabilmek için "mızrak çuvala sığmaz" atasözünü kullanıyor.

C. SÖZ İLE İLGİLİ SANATLAR

Divan edebiyatında kelime ve kelime gruplarının tekrarına dayalı bir anlatım tekniğinden bahsedilebilir. Bazı söz ve söz gruplarının belirli aralıklarla tekrarından doğan âhenk, anlamla bütünleştiği zaman, poetik bir fonksiyon icrâ eder ve meramın etkili bir biçimde sunulmasını sağlar. Sadece şiir değil bir bakıma mensur şiir sayabileceğimiz bahr-ı tavîllerde, secili anlatımı esas alan mensur metinlerde söz ve ses gruplarının belirli aralıklarla tekrar edilmesi metne ritmik akışkanlık kazandırmakta ve ses imgesini pekiştirmektedir.

Bu bakımdan divan şiirinde aynı seslerden mürekkep tekrarların (tekrir) yanı sıra, benzer seslerin tekrarı da sözkonusudur. Aks, kalb, cinas, iştikak, iâde ve tarsî gibi söz sanatlarının kullanıldığı şiirlerde benzer seslerin tekrarından doğan bir âhenkten söz etmek mümkündür. Bu bölümde divan şiirindeki söz sanatlarından *aks, kalb, tarsi, cinas* ve *iştikak* sanatları üzerinde durulacaktır.

1. Aks

Cinasın bir kolu sayılır. Bir cümle veya mısradaki kelimelerin yerlerini, anlam verecek şekilde değiştirilerek tekrarlanması sanatıdır. Üçe ayrılır.

a) Aks-ı Tam (Tam Aks): Kelimelerin bütününe simetrik olarak yer değiştirmek suretiyle yapılan akstir.

Hengâm-ı cevânîdir tahsîl-i hüner vakti
Tahsîl-i hüner vakti hengâm-ı cüvânîdir (Bilgegil 1989: 333)

b) Aks-ı Nâkıs (Noksan Aks): Akis sanatı yapılırken kelimelerin sırası değiştirildiği veya bazı ekleme ve çıkarmalar yapıldığı takdirde noksan akis meydana gelir.

Cihânda âdem olan bî-gam olmaz
Onun çün bî-gam olan âdem olmaz

Necâtî

c) **Tedvîr:** Mısralardaki kelimeler yer değiştirdiğinde vezin ve anlam bakımından anlamın bozulmaması sanatıdır. Bu sanatın yapıldığı şiirler (4) mefâîlün veya (4) müstefilün kalıbıyla yazılırlar.

Recâ'î'ye semen geldi bu mahbesde oturmaktan
Bu mahbesde oturmaktan semen geldi Recâ'î'ye
Semen geldi Recâ'î'ye bu mahbesde oturmaktan
Oturmaktan semen geldi Recâ'î'ye bu mahbesde
Bu mahbesde Recâ'î'ye semen geldi oturmaktan
Oturmaktan bu mahbesde Recâ'î'ye semen geldi (Soysal 1998: 32)

2. Kalb

Bir kelimedeki harflerin yerlerini değiştirmek, bir kelimedeki harflerin tamamını kullanarak değişik kelimeler yapmak sanatıdır. Aynı seslerin değişik biçimlerde düzenlenmesiyle oluşan kelimelerin tekrarı şiire âhenk katmaktadır. Bu sanat divan şiirinde cinasa bağlı söz sanatlarından sayılır ve şairlerce daha çok hüner gösterisine vesile olur. İki türü vardır.

a) Kalb-i Muntazam, Kalb-i Müfred: Sondan başa doğru okunduğunda başka başka anlamlı kelimeler oluşturmak için yapılan sanattır.

Önüne ebr-i siyahı çekerek
Etdi pinhân kelef-i bedri felek

"Felek, önüne kara bulutları çekerek dolunayın benlerini gizledi."

Kelef, ben, leke ve felek kelimelerinin her ikisi de sondan başa doğru okunduğunda yine felek ve kelef kelimeleri ortaya çıkar.

b) Kalb-i Muavvec: Kelimelerin, kimi harflerinin değiştirilmesiyle, başka başka anlamlar ifade eden kelime oluşturma sanatıdır.

Dahl eder huld-ı berîne kasrının her safhası
Raks urur havzın içinde mihr ü meh subh u mesâ

Lâmiî

(Süleyman Paşa 1289: 245; Tahirülmevlevi 1984:83)

"Sabah akşam, güneş ve ay havuzun içinde rakseder, kasrının her safhası en yüce cennete benzer."

Beyitteki "dahl": gir-, karış-: ile huld: Cennet-i Firdevs, kasr, köşk ile raks kelimelerinin ilk biçimlerindeki kimi harfleri yer değiştirerek kalb-i muavvec oluşturulmuştur (Soysal, 1998, 61-63).

3. Tarsi

Bir beyti oluşturan mısralarla, bir yazıyı oluşturan cümlelerdeki sözleri, vezin ve kafiye bakımından birbirine uygun düşürme sanatıdır.

Akl u hisâb mâ'il-i tedbîr eder bizi
Nakl ü kitâb kâ'il-i takdîr eder bizi

İbrahim Şinasi

4. Cinas

Özellikle halk edebiyatında oldukça sık rastlanan bir sanattır. Sözlükte "iki şeyin birbirine benzeşmesi" anlamına gelen cinas, edebî terim olarak; söyleniş ve yazılışları bir, anlamları farklı iki veya daha fazla kelime arasındaki benzerliktir. Buna "tecnis" de denir. Cinası meydana getiren kelimeler arasında Arap alfabesine göre yazılışları açısından dört yönde benzerlik vardır:

a. Harflerin cinsi
b. Harflerin sayısı
c. Harflerin heyeti (harekeleri, okunuşları)
d. Harflerin düzeni, sıralanışı.

Bu dört hususta benzerlik ve farklılıklara göre cinasın çeşitleri oluşur. Cinas, önce, tam (cinas-ı tam) ve tam olmayan (cinas-ı gayr-ı tam) olmak üzere ikiye ayrılır.

Tam Cinas: Kelimeler arasında yukarıda anılan dört yönde de uyum varsa tam cinas meydana gelir

Senin hûnî gözün cânâ girer bir demde bin ***kana***
Bu kanlar içici kâfir aceb kana kaçan ***kana***

Visalî

Bu beyitte harflerin cinsi, sayısı, harekeleri ve sıralanışı aynı ancak anlamları farklı olan "kana" kelimeleri arasında tam cinas meydana gelmiştir. Bunlardan birincisi insan vücudunda dolaşan kan, ikincisi ise kanmak fiilinin geniş zamanı olan kanar anlamında kullanılmıştır. Tam cinas, kelimelerin dahil oldukları gramer kategorilerine ve yapılış tarzlarına göre kendi arasında ayrıca sınıflandırılır.

1. Dahil oldukları gramer kategorilerine göre: Cinaslı kelimeler ya ayrı gramer grubundandır ya da farklıdırlar. Bu duruma göre cinas iki gruba ayrılır.

a) Mümâsil Cinas: İsmin isimle, fiilin fiille oluşturduğu cinastır. Bunlardan birincisi *ismî mümasil cinas*, ikincisi *fiilî mümasil cinas* diye anılır. "Meğer ol acuze karı, karı görünce korkarmış" cümlesinde isim soyundan gelme karı kelimeleri arasında meydana gelen cinas ismi mümasil cinasa "kimi saz çalar; kimi para çalar" cümlesindeki fiil soyundan gelme çalar kelimeleri arasında meydana gelen cinas, fiilî mümasil cinasa örnek gösterilebilir.

b) Müstevfâ Cinas: Biri isim diğeri fiil olan kelimeler arasında meydana gelen cinastır.

Vaktini eyleme zâyi kış yaz oku yaz

Sünbülzade Vehbî

2. Yapı bakımından: Tam cinası meydana getiren kelimelerin yapıları dikkate alındığında cinas basit ve mürekkep olmak üzere ikiye ayrılır.

a) Basit Cinas: Cinası meydana getiren kelimelerin her ikisi de tek kelimeden ibarettir.

Gerçi ey dil yâr içün yüz verdi yüz mihnet sana
Zerrece kat-ı mahabbet etmeden rahmet sana

Fuzulî

b) Mürekkep Cinas: Cinası meydana getiren kelimelerin biri yahut her ikisi de birden çok olursa bu adla anılır. Üçe ayrılır.

Müteşâbih Cinas: İmlâları birbirine uyan kelimelerin meydana getirdiği mürekkep cinaslara denir.

Varı yok yoğu var eden ol durur
Dünyede her olanı ol oldurur

Süleyman Çelebi

Mefrûk Cinas: İmlâları birbirine uymayan kelimelerin meydana getirdiği mürekkep cinaslara denir.

Bizimle saltanat lâfın idermiş ol Karâmânî
Hudâ fursat verirse ger kara yire karam anı

Avnî

Merfû Cinas: Cinaslı sözcüklerden biri bir tam kelime ve diğer kelimenin parçasının eklenmesiyle meydana gelen cinastır. Buna yamalı cinas da denir:

Âh kim ağzım sulandı seyr ederken sakızı
Bûse vâdiyle şeker çiğnerdi bir tersâ kızı

Sünbülzade Vehbî

c) Tam olmayan Cinas (Cinas-ı gayr-ı tam): Cinası meydana getiren kelimeler arasında dört benzerlikten biri bozulduğu takdirde tam olmayan cinaslardan biri meydana gelir. Çeşitleri vardır.

Nâkıs (eksik) cinas: Cinaslı kelimelerden birinde fazla bir harf bulunması halinde meydana gelir. Fazla harfin başta, ortada ve sonda oluşuna göre üçe ayrılır.

a. Fazla harf kelimenin başında ise mutarraf cinas
b. Fazla harf kelimenin ortasında ise müşevveş cinas
c. Fazla harf kelimenin sonunda ise müzeyyel cinas adını alır.

Müzeyyel cinasa bir örnek:

Hâlden hâlî degildir ey şeker-leb leblerin
Kanda kand olsa anın birkaç zübâb üstündedir

Zâtî

Hâl: ben/hâlî yoksun kelimeleri ve kand: şeker / kanda: nerede kelimeleri arasında ikinci kelimelerde birer fazlalık sebebiyle müzeyyel cinas olmuştur.

Mütekârip Cinas: Cinaslı kelimelerdeki harflerden birinin farklı olması halinde meydana gelir. Farklılık arz eden harflerin mahreçlerinin birbirine yakınlığı veya uzaklığı itibariyle ikiye ayrılır.

Müzârî Cinas: Farklı harflerin mahreçlerinin birbirine yakın olmasıyla meydana gelen mütekârip cinastır. Farklı harf, kelimenin başında, ortasında ve sonunda olabilir. Tahliye/tahliye kelimeleri arasında böyle bir cinas söz konusudur. Bu kelimelerden birincisi "hı", ikincisi "ha" harfiyle yazılmıştır.

Lâhik Cinas: Farklı harflerin mahreçlerinin birbirine yakın olması halinde meydana gelen mütekârip cinastır. Farklı harf kelimenin başında, ortasında ve sonunda olabilir. Yâr/nâr, etrâf/eşrâf, bâm/bâd örneklerinde olduğu gibi.

Mükerrer (müzdevic, müredded) Cinas: Cinaslı kelimelerden birinin ötekinin son hecesiyle dört hususta benzerlik arz etmesiyle meydana gelir.

Etdi nisâr âdeme keff-i nesîm sîm
Gülşende şâh-ı gül gibi sen de dökül saçıl

Bâkî

Muharref Cinas: Arap harflerine göre yazılışları aynı harekeleri yani okunuşları farklı olan kelimeler arasında meydana gelen cinastır.

Şehrin içinde şöhreti artar cemâlinin
Evsâf-ı verd-i ârızı vird-i zebân olur

Nefî

Kalb Cinas: Dört benzerlikten yalnızca harflerinin sıralanışı farklı olan kelimeler arasında meydana gelen cinastır.

Kıl nazar tiryâk-i ayn-ı kalb ile râm it anı
Ol imâret sanduğun içinde miskîn mâr var

Zâtî

Hattî (musahhaf, tashif) Cinas: Mütecânis kelimelerin harfleri arasında –Arap alfabesine göre- sadece nokta farklılığı olması halinde meydana gelir.

Ey Fuzulî öldün efgân etmedin rahmet sana
Rahm kıldın halka efgânınla zahmet vermedin

Fuzulî

Rahmet kelimesinde "re" harfi ile zahmet kelimesindeki "ze" harfi arasında sadece nokta farklılığı vardır.

Darbî (muhmeliye) Cinas: Pekiştirmeli sıfatlar ya da ikilemeli niteliğindeki sözcüklerle yapılan cinastır.

Gözlerin kıpkızıl olunca o gül-ruhsâra
Belki hûn-âb-ı terahhumla kerem eder sana

Yüsrî

(Öztoprak 2000: 155-159)

5. İştikâk

İştikakın sözlük anlamı, *türeme*dir. Edebiyatta ise, iştikâk bir kök ile o kökten türeyen veya aslî anlamları aynı köke bağlı bulunan yahut harflere ait şekil benzerliğinden dolayı aynı kökten türemiş gibi görünen sözlerin bir ifadede toplanmasından doğan sanatın adıdır. Şiirde iştikak sanatı ancak, doğallığa dayanmak şartıyla makbûl olur.

Bir ayş ki mevkûf ola keyfiyet-i hamre
Ayyâşına yûf hamrine hammârına hem yûf

Rûhî-i Bağdadî

Beyitte "ayş" kökünden türetilmiş, "ayyâş" ve "hamr" kökünden türetilmiş olan "hammâr" kelimeleri bir arada kullanılarak iştikak yapılmıştır. Sadece Türkçe kelimelerden oluşturulmuş bir başka örnek:

Gözlerim gözler iken oldu gözüm gözüne tuş
Göz ucıyle gözedürken göze göz oldu fiten

Aydınlı Visalî

Gözlerim, gözlerine bakarken bakışlarımız çakıştı; göz ucu ile bakışırken, gözler birbirini ayarttı.

"Göz" kökünden türetilen "göze", gözün", "gözler", "gözlerim", "gözüme", "göz ucu" ve "gözedirken", kelimeleri bir arada kullanılarak yine bu sanatın tipik bir örneği verilmiştir.

İştikâkın bir türü vardır.

Şibh-i İştikâk: Bir kökten türemiş gibi görünen ama gerçekte öyle olmayan kelimelerin bir araya getirilmesi sanatıdır.

Hükûmet hikmet ile müşterektir
Vezîr olan hakîm olmak gerekdir Keçecizade Fuad Paşa

(Menemenlizade 1314: 133; Ekrem 1882: 347; Bilgegil 1989: 328; Soysal 1998: 54)

Ç. HARF VE YAZIYLA İLGİLİ SANATLAR

Şiirde Arap alfabesindeki harflerin sayısal değerlerine simgesel anlamlar yüklenir. Şairler, harflerin sayısal değerlerinden yararlanmak suretiyle tarih düşürürler. Tarih düşürme, kelime, mısra, beyit veya manzume düzeyinde olabilir. Divan şiirinde yaygın olarak kullanılan tarih düşürme sanatı, günümüzde nostaljik bir deneyim olarak devam etmektedir.

Divan şairleri Arap alfabesindeki harflerin biçimlerinden, istifinden yararlanarak benzetmeler yapar, hüner gösterisinde bulunurlar. Sözgelimi güzelin boyunu elif, saçını cim veya lâm, kaşını ra, ağzını mim harfine benzeten şairler, bu harflerin farklı şekillerde sırlayarak anlamlı sözcükler elde ederler.

Görünmeyeli kâmet ü zülfünle dehânın
Âşıklarının hâlini sor kim ***elem***i var

Necâtî, sevgilinin boyunu *elif* (ا), saçını *lâm* (ل) ve ağzını *mim* (م) harfiyle simgeleştirerek ondan ayrı kaldığında, göremediğinde *elem* (الم) çektiğini ifade etmiştir.

Gönüller avlasa avcı güzelliğin tan mı
Bu zülf ü kadd ü dehânın çün oldu **dâm** ona

Aynî, sevgilinin avcıya benzeyen güzelliğinin gönüller avlama-sına şaşırmamak gerektiğini, Zira sevgilinin saç, boy ve ağzıyla zaten bir dâm (tuzak) olduğunu söylemektedir.

Attilâ İlhan da Osmanlı döneminin ve uygarlığının bazı çizgilerini işlediği şiirinde, "Osmanlı Kasidesi"ndeki şu dizelerde eskilerin yolundadır:

onlar mıdır nasreddin hoca gülümseyerek
köroğlu öfkeleriye dağa çıkmış
ölüm allahın emri / elif lam ve cim
idam yazarsa da hünkârın fermanları

Üçüncü dizede şairin sıraladığı *elif* (ا), l*am* (ل) ve *cim* (ج) harflerini takdim tehirle yeniden sıralarsak eski yazıyla *ecel* (اجل) ifadesi ortaya çıkar ki, bu da metnin anlam bütünlüğüne uygun düşer. A. Cahit Zarifoğlu'nun şu dizelerinde de aynı oyunun farklı bir yansıması görülür:

Seçkin
Bir kimse değilim
İsmimin baş harfleri *acz* tutuyor
Bağışlamanı dilerim

Divan şiirinde bir manzumedeki her dizenin ilk harflerinin, yukarıdan aşağıya doğru bir isim çıkacak şekilde düzenlenmesine *muvaşşah* adı verilir. Örnekleri çok fazla değildir. Modern şiirde buna *akrostiş* denilir ve divan şiirine göre daha sık kullanılmıştır.

(م) Mehtâba bakıp hüsnünü andım bu gece
(ر) Rûhumda kalan aksini sandım bu gece
(و) Vuslat deminin zevkini ettikçe hayal
(ت) Te'sîr-firâkın ile yandım bu gece

Bu rübâideki dizelerin ilk harflerini yan yana getirdiğimizde *Mürüvvet* (مروت) ismi akrostiş olarak ortaya çıkmaktadır.

Var olan bir sen, bir ben, bir de bu bahar,
Elden ne gelir ki? Güzelsin, gençliğin var,
Dünyada aşkımız ölüm gibi mukaddes,
İnan ki bir daha geri gelmez bu günler,
Alemde bu andır bize dost esen rüzgâr

Cahit Sıtkı Tarancı'nın bu şiirindeki mısraların ilk harflerinden "Vedia" ismi çıkıyor.

Akrostişli şiirin en güzel örneği, Sezai Karakoç'un *Monna Rosa* adlı eserindeki "Aşk ve Çileler" başlıklı şiirdir.

KAYNAKLAR

[AHMED] REŞÎD [Rey] (1328), *Nazariyyât-ı Edebiye*, C.1.

ABDURRAHMAN SÜREYYÂ (1303), *Mîzânü'l-belâga*, İstanbul.

AHMED CEVDET (1299), *Belâgât-i Osmânîye*, İstanbul (2. Baskı).

AHMED HAMDÎ(1289), *Teshîlü'l-arûz ve'l-kavâfî ve'l-bedâyi'*, İstanbul.

AHMED HAMDÎ(1293), *Belâgat-i Lisân-ı Osmânî*, İstanbul.

AHMED CEVDET (1987), *Belâgat-ı Osmânî*, İstanbul.

AKALIN, L. Sami (1984), *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.

AKDEMİR, Hikmet (1999), *Belâgat Terimleri Ansiklopedisi*, İzmir.

ALİ NAZÎF (1306), *Zînetü'l-kelâm*.

ALİ SEYDÎ (1324), *Lugatçe-i Edebiyât*, İstanbul.

BİLGEGİL, Kaya (1989), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, İstanbul.

BİRGEN, Muhyiddîn (1330), *Yeni Edebiyât*, İstanbul.

COŞKUN, Menderes (2001), "Edebî Sanatlardan "Îhâm'ın Tanım Problemi ile İlgili Düşünceler" *Türk Dili*, S. 600, s. 882-890.

COŞKUN, Menderes (2002), "Edebî Sanatların Terim Olarak Divanlardaki Kullanımı Üzerine", Türkler, C. 11, *Yeni Türkiye*, Ankara, s. 701-707.

DİLÇİN, Cem (1992, 1995), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, 2. bsk., Ankara.

EKREM, Recaîzâde Mahmud (1882, 2. baskı İstanbul (1299), *Talîm-i Edebiyât*.

HORATA, Osman (1988), "Ses, Anlam Bütünlüğü ve Gazel-i Tecnisler", *Doğu Akdeniz Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, S.1, Kıbrıs, s.65-75.

İSMAİL ANKARAVÎ (1284), *Miftâhü'l-belâğa ve Mısbâhü'l-fesâha*, İstanbul.

KARACA, Mehmet (1960), *Edebî Sanatlar Antolojisi*, İstanbul.

KILIÇ, Hulusî-Kazım Yetiş, "Cinas", *DİA*, VII, s. 12-14.

KOCAKAPLAN, İsa (1992), *Açıklamalı Edebî Sanatlar*, İstanbul.

KÖKSAL, M. Fatih (1998), "Belâgat Kitaplarında İki Sanat: Tecâhül-i Ârif ve İstifhâm", *Türklük Bilimi Araştırmaları 7*, Sivas, 167-190.

KÖPRÜLÜZÂDE MEHMED FUÂD-Şehâbeddîn Süleymân (1330), *Malûmât-ı Edebiyye*, Dersaâdet, C.1.

KÜLEKÇİ, Numan (1999), *Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar*, Ankara.

MEHMED CELÂL (1312), *Osmanlı Edebiyâtı Numûneleri*, İstanbul.

MEHMED RİF'AT (1308), *Mecâmi'ü'l-edeb*, Dersaâdet.

MENEMENLİZÂDE TÂHİR (1314), *Osmanlı Edebiyatı*, İstanbul (2. baskı).

MUALLİM NÂCÎ (1307), *Istılâhât-ı Edebiyye*, İstanbul.

MUALLİM NÂCÎ (1995), *Lügat-ı Nâcî*, İstanbul.

ÖZKIRIMLI, Atilla (1983), *Edebiyat İncelemeleri* (Osmanlı Düzeni ve Edebiyatı), İstanbul.

ÖZÖN, Mustafa Nihat (1954), *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü*, İstanbul.

ÖZTOPRAK, Nihat (1999), "Halk ve Divan Şiirinde Cinas Sanatının Karşılaştırılması Üzerine Bir Deneme", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, İstanbul.

REŞÎD, *Nazariyyât-ı Edebiyye* (1328/1910), İstanbul.

SAİD PAŞA (1305), *Mizanü'l-edeb*, İstanbul

SARAÇ, Yekta (2000), *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, İstanbul

SOYSAL, M. Orhan (1998), *Edebî Sanatlar ve Tanınması*, İstanbul

Süleymân [Paşa] (1289), *Mebâni'l-inşâ*, İstanbul

SÜLEYMAN FEHMÎ (1328) (3. Baskı), *Edebiyât*, Dersaâdet.

ŞEHÂBEDDÎN SÜLEYMAN (1329), *San'at-ı Tahrîr ve Edebiyât*, İstanbul.

ŞEMSEDDİN SÂMÎ (1987), *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul.

TAHİR'ÜL-MEVLEVİ (1973), *Edebiyat Lügatı*, haz. Kemal Edip Kürkçüoğlu, İstanbul.

TARLAN, A. Nihad (1930, 88 s., 4. bs., 1963), *Edebî Sanatlara Dair*, İstanbul.

TARLAN, Ali Nihat (1981), *Edebiyat Meseleleri*, İstanbul.

YALÇIN, Alemdar, Abdülkadir Hayber, *Muallim Naci (trhsiz), Istılahat-ı Edebiyye: Edebiyat Terimleri*, Ankara.

YEŞİLÇİÇEK, Vedat (1996), *Bazı Edebi Sanatların Belagat Kitaplarına Göre Tanım ve Tasnifi*, Yüksek Lisans Tezi,

YETİŞ, Kâzım (1996), *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Ankara.

VIII. METİN ŞERHİ

İsmail Hakkı Aksoyak

Şerh, kelime anlamı olarak açma, yarma anlamına gelir. Edebiyat terimi olarak bir kitabın bir bölümünü veya tamamını aynı dilde veya başka bir dilde ayrıntılı olarak açıklamak; yorum yapmak anlamındadır. Şerh için türkçe "açıklama" terimi de kullanılmıştır. Şerh kavramı etrafında dönen terimler hâşiye (çoğulu havâşî), hâmiş, derkenâr, talik (çoğulu talikât)'tir. Hâşiye, bir metni izah için yazılan yazı açıklama anlamındadır. Hâşiye için uzun dipnot, talik için kısa dipnot denilebilir. Ayrıca hâşiye bir müellifin işlediği bir konuyu diğer müellifin açıklamak veya (konuda geçen bahisler üzerinde) daha geniş bilgi vermek için kaleme alınan eserdir. Bu tür açıklamalar metnin bütününü değil bir kısmını, bazen bir kelimeyi ele alır. Hâmiş, yazma eserlerin alt kısımlarına eklenen notlardır. Bu notlar, eserler basıldıklarında esas alınan kitabın ismi ile birlikte aynen korunurlar. Derkenâr, kenara yazılmış yazı anlamındadır. Talik, bir kitap veya düşünceye ilave edilen bilgileri içeren eserler için kullanılır (Abdülkadiroğlu 1997: 526).

Arap ve İran edebiyatının pek çok meşhur risale ve şiirleri şerh edilmiştir. Muallakât adıyla anılan Arap şiirlerine, Farsça Mesnevi'ye fıkha müteallik Muvatta'a, nahve dair Alfiya'ya, Harîrî'ye, heyete ait risalelere yazılan şerhler vardır. Ayrıca İbni Rüşd Aristo'ya küçük, orta ve büyük, şerhler kaleme almıştır. Şerh genellikle birisinin eserine bir başkası tarafından yazılır (Carra, De Vaux," İA: 429). Az da olsa kendi eserini şerh edenler de vardır. Örnek olarak Osmanlı sahasında Kemal Paşazade, *Tagyirü't-tenkîh* adlı eserini şerh etmiştir.

Eskilerin *"şerh-i mütûn"* yani metin şerhi dedikleri edebî metni/metinleri açıklama ve böylece metnin anlaşılmasını kolaylaştırma çalışmaları, Divan Edebiyatı'nın kendi döneminden başlayarak, günümüze kadar gelmiştir. Bu tarz çalışmalar, günümüzdeyse geçmişin tanıtılması, dolayısıyla yaşatılması, geçmişle günümüz arasında bağlantı kurulması açısından büyük önem kazanmıştır.

Eski edebiyat metin çalışmalarında geçmişten günümüze; metin tespiti, metin tetkiki, metin şerhi, metin izahı, metin tahlili, metin tenkidi, metin çözümlemesi, metin açıklaması, metin eleştirisi vb. terimlerle ifade edilen metin incelemesine ilişkin kavramlar, tam bir terminolojiye dönüşmemiştir.

Eski metinlerde örneklerinin sık görüldüğü derkenarlardan, tek mısraın, beytin, cümlenin, bir şiirin mısra ve beyitlerinin metin içindeki şerhlerine; ya da müstakil kitap şerhlerine kadar birçok çeşidinin görüldüğü örnekler, divan ede-

biyatında önemli yer tutarlar. Şerhlerin genelde ortak yanları, açıklama gerektiren kelimeyi, mısraı, beyti, ibareyi, cümleyi ya da metni anlaşılır kılmak amacıyla, açıklamayı esas almalarıdır. Bu tanımla bağlantılı olarak düşünebileceğimiz edebî metin şerhleri de öteden beri, söz konusu metinde geçen bazı kelimelerin gerçek ve mecaz anlamlarının açıklanması, mazmunların çözümlenmesi, ibare, deyim ve terimlerin çeşitli bilim dallarıyla olan ilişkilerinin belirtilmesi şeklinde yapılagelmiştir. Eski edebiyatımızda metin şerh edilirken konunun niteliğine göre, Kur'an, tefsir, hadis, tasavvuf vb. dinî bilimler, mitoloji, peygamber kıssaları, tarihî ve efsanevî kişilerle, din, tarikat ve tasavvuf büyüklerinin menkıbeleri, çağın gelenek ve görenekleriyle inançları göz önünde tutulmuş; şerhler bunlara dayandırılarak yapılmıştır (Mengi 1997: 129-140).

Şerh yapmaktaki amaç, okuyanı bilgilendirerek metni tanıtmaktır. Şârih (şerhi yapan) şerhe geçmeden şerh ettiği eserin hangi nüshalarını gördüğünü belirtebilir; hatta yararlandığı nüshaların diğer nüshalar karşısındaki sıhhat derecesini değerlendirmeye tâbi tutabilir. Şerh, birkaç aşamada yapılır. Önce şerh edilen eserde her kelimenin karşılığı verilir. Metinde geçen gramerle ilgili hususların izahı yapılır. Şerhte, şârihe göre anlaşılmasında güçlük görülen metnin yada bölümlerin açıklanması esastır. Özellikle; manzum metin şerhlerinde tek tek beyitlere bağlı kalınarak kelime, terkip ya da ibarelerin açıklanması yoluna gidilir; kısacası metin parça parça ele alınır. Şerh yapılırken kelimeler sarf ve nahiv yönünden incelendikten sonra gerçek, varsa mecâzî anlamları verilir. Açıklama ve ek bilgi verme esnasında konunun genişletilmesine gidilir. Şârih, yeri geldikçe de anlatılanları teyit etmek için, ayet, hadis, atasözü ve beyitleri tanık olarak gösterir. Bu aşamadan sonra da kendinden önce aynı esere şerh yazanların görüşlerini değerlendirebilir. Orijinal metinden verdiği ibareleri şerh ederken kendinden önce ileri sürülen görüşleri sıralar. Bu görüş sahiplerini isimleri ile anabileceği gibi isimlerini vermeden "bazılar demişler", "bazı şurrâh" şeklinde de söz edebilir. Aslında bu göndermelerle kimlerin kasdedildiği uzmanlarca bilinir. Bazen görüş sahiplerinin işimlerini nüshanın kenarında bulmak mümkündür. Şerhi yapan, kendi şerhini o konudaki şerhlerle karşılaştırır ve bu hususdaki üstünlüğünü göstermeye çalışır. Şerhte yeri geldikçe yararlanılan kaynakların adı da verilir. Bazen kitapların isimleri açıkça anılır. Hatta atıfta bulunduğu kaynaktan aynen alıntı yapabilirler. Bu alıntılarda eserin orijinaline sadık kalınır. Baten hikayeyi aldığı kaynağın adını anar; bazen de hikayenin kitabın hangi bölümünde yer aldığına kadar detaylı bilgi verir. Böyle bir tutum günümüz dipnot anlayışına uymaz. Ancak kitabın adı ve konu başlığı verildiği için ilgili yeri bulmak zaman alsa da bu bilgiler şerhin kaynaklarını vermesi bakımından önemlidir. Bazende yararlanılan kaynağın adı "kütüb-i tevârihde mestûrdur" gibi genel bir ifadeyle belirtilir. Aynı eser üzerinde yapılan şerhlerin birbirinin tekrarı olmadığını söylemek gerekir. Şârih, daha önce aynı konuda yazılmış şerhlerden yararlanmış olsa bile ken-

dine özgü bakış açısını mutlaka şerhe yansıtır. Şârih, genellikle her şerhin sonunda şerh ettiği ibare hakkında daha önce ileri sürülen görüşleri özetler ve özetlerin sonunda kendi düşüncesini de ilâve ederek bahsi tamamlar. Konunun açılıp genişletilmesi, şârihin bilgi ve anlayışı doğrultusunda, yorumunu da beraberinde getirir. Buna karşın metnin bir bütün olarak ele alınıp, genel plan, kompozisyon vb. yönlerden incelenmesi gelenekten değildir. Matbu kitaplarda metnin ayrı, şerhin ayrı verildiği görülür. Bu ikisi çizgi ve çerçevelerle birbirinden ayrılır.

Kavram olarak halletmek, parçalarına ayırmak vb. anlamlara gelen metin tahlilinin, edebiyat terminolojisi içerisinde yer alışı şüphesiz şerhe göre daha yenidir. Ancak şerhle benzeşen yanları vardır. Tahlilde de şerhte olduğu gibi bilgilendirme esastır. Tahlil adı altında yapılan metin incelenmesi çalışmalarında, bir metnin şeklinden, ölçüsünden, kafiyesinden, dilinden, edebî sanatlarından, konusundan, sanatçının metin içerisinde oluşturduğu hayal, duygu ve düşünce dünyasından, metnin sanatçının iç dünyası, toplum ve dönemle olan ilişkisinden söz edildiği görülür. Bu kapsamıyla tahlil, şerhe göre daha etraflı, daha bütüne yöneliktir. Tahlil edenin yorumu, işin içine daha çok girer. Dolayısıyla tahlil şerhten ayrı, müstakil metin incelemesi olarak düşünülebileceği gibi, kapsamlı bir metin incelemesi içerisinde, incelemenin şerhten sonraki basamağı, devamı olarak da düşünülebilir.

Cumhuriyet döneminde yapılan metin tahlili çalışmalarının ilk örneklerinden ve daha çok bir şerh görünümünde olan Ali Nihat Tarlan'ın *Şeyhî Dîvanı'nı Tetkik* adlı çalışmasından bu yana Harun Tolasa'nın *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası,* Mehmet Çavuşoğlu'nun *Necati Bey Dîvanı'nın Tahlili* ile bu çalışmaları örnek ve model olarak hazırlanan başka çalışmaların yapıldığını görüyoruz (Mengi 1997: 129-140).

Osmanlı sahasında pek çok eserin şerhi yapılmıştır. Şerhi yapılan eserlerin konuları şu başlıklar altında toplanabilir:

I. Dînî-tasavvûfî eserler

II. Edebî eserler

III. Diğer eserler

I. Dînî-tasavvûfî eserler: Dînî eserler daha ziyade medreselerde okutulan ve öğretici gaye ile yazılmış eserlerdir. Bunların asılları Arapça olup, Osmanlı Şarihleri tarafından Arapça ve Türkçe şerh edilmişlerdir. Bunlar, hadis, fıkıh, felsefe, mantık, kelâm, akâit gibi islami bilimlerle ilgilidir.

Esma-i Hüsna ile ilgili olarak Arapça, Farsça, Türkçe bir çok manzum ve mensur eser yazılmıştır. Konuyla ilgili eserlerin ilki Gazzâlî'nin *El-maksadü'l -esnâ Fî-Şerhi Esmaillahi'l-hüsnâ*'sıdır. Gazzâlîyi, Ebû Bekir İbnü'l Arabî El-Emedü'l-Aksâ; onu da Fahreddin Er- Râzî Levâmiü'l-beyyinât adlı eserleriyle takip eder. Osmanlı sahasında manzum ve mensur olara kaleme alınmışlardır. Manzum

olanlardan en dikkati çekeni İsa İbni Saruhanî'ye aittir. (Külekçi, tarihsiz: 1-15) *Esma-i Hüsna*'dan sonra en çok *Hadis-i Erbain Şerhleri* dikkati çeker. Hoca Neşet'in tasavvufi görüşlerini açıkladığı *Tufan-ı Marifet* de şerhi yapılan eserler arasındadır. Tasavvuf edebiyatımızdan şiirleri en çok şerh edilen Yunus Emre ve Niyaz-i Mısrî'dir. Bunların şiirlerine yapılan şerhler ise tasavvuf ağırlıklıdır. Özellikle Bursalı İsmail Hakkı'nın Niyazi–i Mısrî'nin Yunus'un şiirlerine şerhleri vardır (Çelebioğlu 1998: 552).

II. Edebî eserler: Edebiyatımızda en çok İran şairlerinin divanları, manzumeleri veya beyitlerine şerhler yazılmıştır. Az da olsa Türkçe eserlerin şerhi yapılmıştır. Dîvanların içinde Hâfız Dîvanı, Gülistan, Bostan ilk sırayı alır. Bunların yanında Câmî ve Hâfız gibi tanınmış İran şairlerinin divanlarına ve şiirlerine birçok şerh kaleme alınmıştır. Bunların içinde Hâfız dîvan şerhi ayrı bir öneme sahiptir. Şerhi yapılan divanlar şunlardır:

İran Edebiyatından Câmî'nin gazelleri ve muammaları şerh edilmiştir. Örfi Dîvanındaki manzumelere başta Neşatî olmak üzere on kadar Osmanlı şârihi şerh yazmıştır. Az sayıda da olsa Saib'in manzumelerine şerhler vardır. Müstakimzade Süleyman Saadettin Hz. Ali Dîvanı'nın şerhini yapmıştır. Geleneğimiz içinde en çok şerh edilen Farsça edebî eser Hâfız Dîvanı'dır. Bu konudaki en eski şerh Sürurî'nin Şerhi Divan-ı Hâfız adlı eseridir. Bunu Şemî'nin Şerh-i Divan-ı Hâfız ve Sûdî'nin Şerh-i Divan-ı Hâfız-ı Şirazî adlı eserleri takip eder. Bir diğeri Hüseyn–i Kefevî'nin Hâfız şerhidir. Ayrıca Mehmet Vehbî Efendi şiirleri ilk defa tasavvufî açıdan yoruma tabi tuttuğundan onun gerçek düşüncelerini yansıtmaktadır. Hâfız Dîvanı'nın yanında gazellerinin ve beyitlerinin anlaşılmasına dair şerhler de mevcuttur. İbni Kemal'in Farsça olarak kaleme aldığı Şerh-i Yek Beyt-i Hafız-ı Şirazi adlı şerhi bu tür şerhlerden sadece biridir. Yine Fâik Divanı'nın başındaki *Elâ yâ eyyühe's-sâkî edir ke'sen ve nâvilhâ* mısraının şerhi de bu konudaki dikkat çekici örneklerdendir.

Divanlardan sonra Câmî'nin *Baharistan*'ı, Sadi'nin Bostan'ı en çok şerh edilen eserlerdir. Bu eserleri *Firdevsî*'nin Şehnamesi'nin şerhi, Ömer *Hayyam*'ın rubailerinin şerhi ve *Pend-i Attar* şerhleri izler. *Bostan* şerhi meşhur iki şârih Sudi ve Pirizrenli Şemî tarafından kaleme alınmıştır. Gülistan'a yapılan şerhlerin sayısı onu geçmektedir (Hoca 1980: 1-15).

Mesnevi'ye yazılan şerhler genellikle Mevleviliğe mensup kişiler tarafından kaleme alınmıştır. Muinüddin Mustafa *Mesnevi*'nin birinci cildini tercüme ve şerh etmiştir. *Mesnevi* tercüme ve şerhleri Sultan Veled ile başlamıştır denilebilir. Daha sonraki yıllarda Mesnevi'nin Türkçe şerhi de yapılmıştır. Bu şerh, II. Murat'ın isteği ile yazılmış ve padişaha izafeten Mesnevi-i Muradiye adını taşır. Daha sonraki en önemli şerhi İsmail Rusuhî yapar. İsmail Rusuhî, Mesnevi şerhini, 1627'de bitirir. Cevri'nin, Yusuf Sineçak Dede'nin, İsmail Hakkı Bursevi'nin ve Sarı Abdullah'ın Mesnevi şerhleri bulunmaktadır.

Kaside-i Banet Suat, Kaside-i Bürde, Kaside-i Hamriye, Kaside-i Lamiye, Kaside-i Mimiye, Kaside-i Nuniye, Kaside-i Taiye şerhleri de şerhi yapılmış manzumelerdir.

Türkçe yazılıp da en çok şerh edilen eserler, Yunus Emre ve Niyazi-i Mısrî'nin şiirleridir. Ayrıca Bursalı İsmail Hakkı'nın Muhammediye şerhi de bulunmaktadır. Sayılan şerhler, tasavvufidir.

III. Diğer eserler: Daha önce de belirtildiği gibi Osmanlı sahasında Arap ve İran edebiyatının yanı sıra Osmanlı Türkçesiyle de kaleme alınan pek çok eser şerh edilmiştir. Diğer eserler başlığı altında şerhi yapılan eserler şöyle sıralanabilir: Bahrulgaraib şerhi, Farsça gramer kurallarının şerhi, gök bilimine ait eserlerin şerhi, Vassaf Tarihi'nin Dibacesinin Şerhi vb.

Manzum metin şerhlerinde ayrıca, vezin, nazım şekli, edebî tür ve özellikle söz sanatlarının gösterilmesi yoluna da gidilmiştir. A. N. Tarlan, H. İpekten gibi metin şerhi çalışmaları olan bazı Cumhuriyet dönemi Divan Edebiyatı araştırmacıları söz konusu şerh yöntemiyle eski şerh geleneğini sürdürmüşlerdir. Günümüzde, başta Cem Dilçin ile Tunca Kortantamer'in metin şerhine yönelik çalışmalarıyla başarılı bazı başka metin çalışmalarında, klasik metin şerhi yöntemiyle birlikte metnin yapısal açıdan incelenmesi yönünde eğilim olduğu görülmektedir.

Bakî'nin gazeli

Âb-ı hayât-ı la'line ser-çeşme-i cân teşnedir
Sun cur'a-i câm-ı lebin kim âb-ı hayvân teşnedir

Cân la'lin eyler arzû yâr içmek ister kanımı
Yâ Rab ne vâdîdir bu kim cân teşne cânân teşnedir

Âb-ı zülâl-i vaslına muhtâc tenhâ dil değil
Hâk üzre kalmış huşk-leb deryâ-yı 'ummân teşnedir

Bezm-i gamında cân u dil yandı yakıldı sâkiyâ
Depret elin sür ayağın meclisde yârân teşnedir

Cânâ zülâl-i vaslını ağyâr umar uşşâk umar
Âb-ı zülâl-i rahmete kâfir müselmân teşnedir

Giryân ol Leylîveş nola sahrâya salsa Bâki'yi
Mecnûn'un âb-ı çeşmine hâk-i beyâbân teşnedir

I. Dudağının hayat verici suyuna can pınarı susamıştır. Dudağının kadehinden bir yudum sun, ona âb-ı hayat bile susamıştır.

La'l, değerli yakut taşıdır. Dudak şiirde kırmızı rengi yüzünden yakuta, ayrıca lezzeti, âşığa ve söze can vermesi özelliği ile de âb-ı hayata benzetilir. Hz. İsa da konuşarak ve nefesiyle hastaları ve ölüyü canlandırır. Dudak ikinci mısrada da kadehe benzetilmiş. Dudak-kadeh-şarap benzerliği renk ve sarhoş edici özellikleri bakımındandır.

Susamış olan su ister. Sarhoş olan da susar. Sevgilinin dudağına can da âb-ı hayat da susamıştır. Âb-ı hayatın susamasıyla büyük bir mübalâğa yapılmış. Çünkü su, susamaz. Ama dudak o kadar can verici ki, ölümsüzlük suyu bile onu istiyor. Dudakla su arasındaki en basit ilişki, dudakla su içilmesindendir.

Beyitte su ile ilgili birçok kelime bir araya getirilerek tenasüp yapılmış: Âb-ı hayat-çeşme-cur'a-câm-teşne. Cur'a yudum, damla demektir. Kadehin son yudumu tortuludur. İçilmez, yere dökülür. Son yudumu içenlere çok şarap içen, ayyaş anlamında "cur'a-nûş" denir. Çok susayan da suyu son damlasına kadar içer.

Beyitteki âb-ı hayat-âb-ı hayvan içeni ölümsüz kılan efsane sudur. Âb-ı zindegânî, ma'ü'l-hayat da denir. Türkçesi bengi sudur. Hızır ve İlyas peygamberler bu sudan içerek ölümsüzlüğe kavuşmuşlardır. Söylentiye göre İskender-i Zülkarneyn ile Hızır ve İlyas âb-ı hayatı aramaya çıkmışlar ama o kadar aradıkları halde bir türlü bulamamışlar. Sonunda bir ülkenin halkı ileride engin bir deniz olduğunu, bunu aştıktan sonra karanlıklar ülkesine girildiğini, aradıkları suyu burada bulabileceklerini söylemiş. İskender'le Hızır ve İlyas bu söze uyarak denizi geçmiş ve gerçekten karanlıklar ülkesine gelmişler. Ellerinde iki şebçerağla İskender bir koldan, Hızır ve İlyas bir koldan karanlığa girmişler. Hızır ve İlyas uzun aramalardan sonra biraz dinlenmek ve yemek yemek için bir su başında mola vermişler. Ellerini yıkarken birkaç damla su yanlarındaki kurumuş balığa sıçrayınca balık canlanıp suya atlamış. Aradıkları suyu bulduklarını anlayınca sudan içip ölümsüzlüğe kavuşmuşlar. Tanrı, suyun yerini bildirmemelerini buyurduğu için de İskender'e söylememişler. Bir başka söylentiye göre de İskender korktuğu için zulemât âlemine hiç girmemiş. İnanışa göre Hızır ve İlyas peygamberler o zamandan beri yaşamakta, Hızır karada, İlyas da denizde başı sıkışanların yardımına koşmaktadırlar.

Âb-ı hayat, İslâmî edebiyatta çok kullanılan ortak unsurlardan biridir.

2. Canım sevgilinin dudağını ister; sevgili de benim kanımı içmek ister. Tanrım bu nasıl bir vadi ki, orada can da, canan da susuz.

Bu beyitte de dudak yine yakuta benzetilmiş. Dudak aynı zamanda su, âb-ı hayat olduğu için de susamak ve içmek fiilleri kullanılmış. Canın istediği dudakla, sevgilinin susadığı kan renk bakımından aynıdır. Vadi, bilindiği gibi dağlar arasındaki çukurluk, geçit demektir. Usul, tarz, üslup anlamında da kullanılır. Beyitte sözü edilen vadi aşk vadisidir. Aslında vadide susuzluk olmaz. Çünkü nehirler vadilerden akar, susuzluğa örnek olarak çöller gösterilir. Bâkî, bu nasıl garip bir yerdir ki, su olan yerde herkes susuz diye şaşıyor.

3. Ey sevgili! Sana kavuşmanın hayat veren suyuna muhtaç olan yalnız gönül değil, ona sahilde, toprak üzerinde dudakları kupkuru kalmış açık deniz bile susamıştır.

Sevgiliye kavuşma âb-ı zülâle benzetilmiş. Zülâl, saf, hafif, tatlı kaynak suyudur. Açık denizin bile sevgiliyi istemesi böyle bir benzetmeden sonra doğal oluyor. İlk bakışta yine suyun susaması mübalâğası yapılmış görünüyor. Aslında deniz suyu tuzludur, içilmez. İçilse daha çok susatır. Ayrıca denizin sahilde, toprak üstünde kalması ve dudaklarının kuru olması da doğaldır. Deniz kenarına leb-i derya denir. Sahilde toprak deniz suyunu içer, kurutur. Sahildeki köpükler de kuruyan dudağın tuzdan beyazlaşmasını andırır. Beyitte açık denizin sevgiliye kavuşmak için dudakları kurumuş bir halde sahillere gelmesi hüsn-i talil sanatıyla anlatılmış.

Beyitte sadece, yalnız anlamlarında tenha kelimesinin kullanılması aynı zamanda "ıssız, boş" anlamlarını da verebilmek içindir. Açık deniz sahilleri gerçekten boş ve ıssızdır. Bakî beyitte ıssız sahilleri köpüklü bir engin deniz tablosu çizmektedir. Beyitte âb, zülâl, huşk, derya, umman, teşne gibi su ile ilgili kelimeler biraraya toplanmış.

4. Ey şarap sunan! Sevgilinin gam toplantısında can ve gönül yandı yakıldı. Elini kıpırdat, ayağını yürüt, toplantıdaki dostlar susadılar.

Beyitte sevgili âşık olup onun için gam çekenler sanki bir araya toplanmış, birbirlerine dertlerini anlatıp ağlaşıyor, şikâyet ediyorlar. "Yâran teşnedir" sözüyle de bu toplantının hayli kalabalık olduğu izlenimi verilmiş. Oysa toplantıda can ve gönül, bir de şarap sunan vardır. Dostlar dediği can ve gönüldür. Bu ikisi gam toplantısında oturmuş acı çekiyor; sevgilinin yokluğundan yakınıyor ve susuzluktan sızlanıyorlar.

Aslında Bâkî yalnız başına oturmuş, sevgiliden ayrı acı çekmekte ve teselli bulabilmek için içki içmek istemektedir. Toplantıda bir saki yoktur. Zaten toplantı da yoktur.

Yanmak, yakılmak sözleri hem gerçek anlamlarında hem de yakınmak, sızlanmak, şikâyet etmek anlamlarında kullanılmış. Sür ayağı sözü de hem ayağını sür, acele et, yürü; hem de kadehi sür, içki ver anlamlarındadır.

5. Ey sevgili! Sana kavuşmanın saf, lezzetli suyunu âşıklar da yabancılar da umarlar. Merhamet bulutunun suyuna kâfirler de Müslümanlar da susamışlardır.

Rahmet, acıma, merhamet demektir. İlkbaharda, özellikle nisan ayında yağan yağmura da rahmet denir. Bu Tanrı'nın kullarına merhametidir. Bu mevsimde yağmur yağmazsa ürün alınmaz, insanlar aç kalır. Nisan yağmurunun bereketini alabilmek için bitkiler ve hayvanlar ağızları açık bekler. İnanışa göre nisan yağmurunun bir damlası istiridyenin içine düşerse inci, yılanın ağzına düşerse zehir olurmuş.

Beyitte sevgiliye kavuşmanın zevki, saf, tatlı bir suyun içimine benzetilmiş. Sevgiliye kavuşmayı âşıklar da ister, gerçek âşık olmayan başkaları da Âb-ı zülâl-i rahmet, sevgilinin acıması ve yağmur bulutunun suyu anlamlarında tevriyeli kullanılmıştır. Tanrı'nın merhametine ve yağmuruna da hem kâfirlerin hem de Müslümanların muhtaç olduğu ortadadır. Yine zülâl-âb-sehab-rahmet-teşne gibi su ile ilgili kelimeler bir araya getirilerek tenasüp yapılmıştır

6. O Leylâya benzeyen güzel, Bâkî'yi ağlaya ağlaya çöllere salsa şaşılır mı? Mecnun'un göz yaşlarına çölün toprağı susamıştır.

Bâkî, sevgilisini Leylâ'ya benzetince kendisi de Mecnun oluyor. Sevgili beni deli etse, Mecnun gibi çöllere düşürse şaşılmaz derken, bunu bir hüsn-i ta'lil sanatıyla açıklamış. Sevgilinin niyeti Bâkî'ye acı çektirmek, ağlatmak değildir. Sevgili, sırf suya hasret kalmış çöl toprağını sulamak için onu çöle gönderiyor. Çölün Mecnun'un göz yaşına susamış olması doğal. Çünkü Mecnun yaşadığı sürece çölde dolaşmış, çöl toprağını sulamıştır. Ölümünden beri de çöl, Mecnun'un göz yaşlarına hasret kalmıştır.

Beyitte Bâkî sevgilisinin Leylâ gibi güzel olduğunu söylerken, kendisinin de Mecnun gibi deli divane olduğunu, sevgilisini göremediğini ve bunun için de acı çektiğini anlatıyor (İpekten 1986: 272-275).

KAYNAKLAR

ABDÜLKADİROLU, Abdülkerim (1997), "Edebiyat Metodolojisi Açısından Elyazmaları ve Nadir Eserler Üzerine Notlar I", *Kültürümüzden Esintiler,* Ankara.

AKAR, Metin (1994), *Su Kasidesi Şerhi*, Ankara.

AKKUŞ, Metin (1992), "Metin Şerhi Geleneği, Tarlan Mektebinden Haluk İpekten'e", *Yedi İklim*, 32 (Kasım), 67-68.

ALPARSLAN, Ali (1986), Gazel Şerhi Örnekleri I. TD. *Türk Şiiri Özel Sayısı II. (Divan Şiiri)*, Ankara Temmuz-Ağustos-Eylül- C/LII S.415-416-417, s.248-259.

BİLGİNER, M. Sadettin (1976), *Mısrî Niyâzî Dîvânı Şerhi, Seyyid Muhammed Nur*, İstanbul.

BOSTANCI, İdris (1980), "La'li Mehmet, Fenai Şerh-i Mesnevi-i Şerif'den" *Diriliş*, İstanbul Şubat -65-20-24s.

BOSTANCI, İdris (1980), "La'li Mehmet, Fenai Şerh-i Mesnevi-i Şerif'den" *Diriliş*, İstanbul Mart -66-13-17s.

CANIM, Rıdvan (1994), "Metin Şerhi Geleneğimiz Çevresinde Tarlan ve İpekten'in Kaleminden Fuzûlî'nin 'sana' Redifli Gazeli", *500. Yılında Fuzûlî* (24-26 Ekim), İstanbul.

CEYLAN, Ömür (2000), *Tasavvufî Şiir Şerhleri*, İstanbul.

CEYLAN, Ömür (2000), "Şerh Geleneğimizde Manayı Şairin Karnından Çıkarma Teşebbüsleri ve Edremitli Aczî Örneği", *II. Balıkesir Kültür Araştırmaları Sempozyumu*, 31 Mayıs - 02 Haziran, Balıkesir.

ÇALDAK, Süleyman-Kâzım Yoldaş (2000), Neşatî, *Şerh-i Müşkilât-ı Baz-ı Ebyât-ı Örfî*, Malatya.

ÇALIŞKAN, Adem (1992), *Fuzûlî'nin Su Kasidesi ve Şerhi*, Ankara.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (1981), *Divanlar Arasında*, Ankara.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmet (2001), Necati Bey Divanının Tahlili, İstanbul.

ÇELEBİOĞLU, Âmil (1983), "Hz. Mevlânâ'ya İzâfe Edilen Bir Gazelin Şerhi", (Uluslararası V. Mevlânâ Kongresi'ne Sunulan tebliğ), 13.12.1982), *Mevlânâ, (Bildiriler)*, Konya, s. 26-30.

ÇELEBİOĞLU, Âmil (1985), "Muhtelif Şerhlere Göre Mesnevi'nin İlk Beytiyle İlgili Düşünceler", *Selçuk Üniversitesi I. Mevlânâ Kongresi/3-5 Mayıs 1985/ Tebliğler*, Konya, s. 5-27.

ÇELEBİOĞLU, Âmil (1991), "Yunus'un Bir Şiirinin Şerhi", Yunus Emre Sempozyumu Bildiriler, *Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü* (İstanbul 2 Mayıs 1991), İstanbul, s.73-82.

ÇELEBİOĞLU, Âmil (1998), "Yunus'un Bir Şiirinin Şerhi", *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul.

ÇELTİK, Halil (1998), *Ömer Ferit Kam ve Âsâr-ı Edebiye Tetkikatı*, Ankara

DE VAUX, Carra, "Şerh", MEB *İslam Ansiklopedisi*, C. 11, s. 429.

DİLÇİN, Cem (1991), "Fuzûlî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yönden İncelemesi", *Türkoloji*, IX/1 (Ankara), s. 43-98.

DOĞAN, Muhammet Nur (1995), "Metin Şerhi Üzerine", *Yedi İklim*, 63 (Haziran), 70-74.

DÜNDAR, Seyhan (1998), *Prizrenli Şem'î'nin Şerh-i Gülistân'ı*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

ERDOĞAN, Mustafa (1996), "Niyâzî-i Mısrî Şerhleri", *Dergâh*, S. 71, s.15-17.

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1968), *Hafız Divanı*, İstanbul.

GÜRER, Abdülkadir (1987), *Hafız Divanı'nın Türkçe Tercüme ve Şerhleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

HOCA, M. Nazif (1980), *Sudî, Hayatı, Eserleri ve İki Risalesi'nin Metni*, İstanbul.

İLAYDIN, Hikmet (1974), *Sadi, Gülistan*, İstanbul.

İPEKTEN, Haluk (1986), "Gazel Şerhi Örnekleri II", *Türk Şiiri Özel Sayısı II*, Ankara, C.LII S.415-416-417, s.260-290.

KARAHAN, Abdülkadir, "Arapçadan Nakledilmiş Kırk Hadis Tercüme ve Şerhleri", *TDED*, V, 59-84.

KARTAL, Ahmet (2001), "Sadî-i Şirazî'nin Gülistân İsimli Eseri'nin Türkçe Tercümeleri", *Bilig*, Ankara, S.16, s.109-113.

KILIÇ, M. Erol (1994), Şeyh Abdurrahman Sami, "Seyyid Nesimî'nin Bir Beytinin Şerhi", *Dergâh*, 51 (Mayıs), 8-9.

KORTANTAMER, Tunca (1992), "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi", *İlesam I. Eski Türk Edebiyatı Kollogyumu*, Ankara, 17-18 Ocak.

KURNAZ, Cemal-Mustafa Tatcı (2000), *İsmail Hakkı Bursevî, Şerh-i Nazm-ı AHmet*, Ankara.

KÜLEKÇİ, Numan (tarihsiz), *İsa İbni Saruhanî, Esmâ-i Hüsnâ Şerhi*, Akçağ.

MEHMED KONEVÎ (1289), *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız I-II*, İstanbul.

MENGİ, Mine (1997), "Metin Şerhi, Tahlili ve Tenkidi Üzerine Düşünceler", *Dergâh*, 93.

MÜTERCİM ÂSIM, (1305), *Kamus Tercümesi*, I, İst., S.484.

OKUMUŞ, Necdet (1995), "Nailî-i Kadîm'in Halvetîleriz Adlı Şirinin Ali Nihat tarlan Tarafından Yapılan Şerhi", *Dergâh*, 68 (Ekim), 22.

OLGUN, İbrahim (1978); "Türkçe Sadi ve Hafız Çevirileri", *Türk Dili, Çeviri Sorunları Özel Sayısı*, Sayı: 322, Ankara, s. 117-26.

OLGUN, Tahir (1995), *Divan Edebiyatının Bazı Beyitlerinin İzahına Dair Edebî Mektuplar*, (Haz.: Cemâl Kurnaz), Ankara.

OLGUN, Tahir Divan Edebiyatından Birkaç Parça ve İzâhı: Süleymaniye Ktp., Fethi Sezai Türkmen Kitapları, 92 [Yazmadaki şerhler: "Bakî'nin 'Sümbül' Kasîdesi ve Şerhi" [s. 1-30), "Bâkî'nin Kanunî Sultan Süleyman Hakkındaki Mersiyesi" [s. 35-75), Taşlıcalı Yahyâ'nın Şehzâde Mustafa Mersiyesi" [s. 76-112] [Ayrıca, Bilgi Yurdu, 25, 30 Ağustos 1939'dan itibaren 7 tefrika], "Nefî'nin Hotin Kasîdesi Şerhi" [s. 114-161] [Ayrıca, İslâm Yolu, 21, 24 Şubat 1949'dan itibaren tefrika olarak], "Sabrî'nin Ebû Saîd Efendi Hakkındaki Kasîdesi" [s. 199-231], "Fuzûli'nin Bağdad Kasîdesi" : "Fuzûlî'nin Şikâyetnâmesi"].

OLGUN, Tahir, *Vehbî'nin Tannâne Kasidesi ve Şerhi Süleymaniye Ktp.*, F.S. Türkmen Kitapları, 93.

ÖZ, Yusuf (1999), *Tuhfe-i Şahidî Şerhleri*, Konya.

ÖZTEKİN, Nezahat (1993), *İslâmî Türk Edebiyatına Giriş ve Metin Şerhi*, İzmir.

PALA, İskender (2000), *Şi'r-i Kadim: Şiir Şerhleri*, İstanbul.

PEKOLCAY, Necla-Emine Sevim (1991), *Yunus Emre Şerhleri*, Ankara.

RİTTER, Helmuth, "Hâfız (Şirazlı)", MEB. *İslâm Ansiklopedisi*, V, 65-71.

SEVGİ, Ahmet (1994), "İsmail Hakkı Bursevî'nin Mesnevî Şerhi'nde (1. cilt) Müellife Ait Manzum Parçalar", 7. Millî Mevlânâ Kongresi Tebliğler, Konya, s. 43-48.

SÛDÎ (1250), *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız* I-III Bulak.

ŞERAFETTİN RAMİ, Enisü'l-uşşak (1994),: *Klasik Doğu Edebiyatlarında Sevgiliyle İlgili Mazmunlar*, (Çev. Turgut Karabey, Numan Külekçi, Habib İdrisi), Ankara, VI-113s.

ŞEYH ABDURRAHMAN SAMİ (1994), "Seyyid Nesimî'nin Bir Beytinin Şerhi", (Haz. M.Erol KILIÇ), *Dergâh*, S. 51, s.8-9.

TARLAN, A. Nihad (1981), *Edebiyat Meseleleri*, "Metinler Şerhine Dair", İstanbul.

TARLAN, A. Nihad (1985), *Fuzûlî Divanı Şerhi* I-III, Ankara.

UTKU, Mustafa (2000), İsmail Hakkı Bursevî, *Ferahu'r-rûh: Muhammediye Şerhi*, C.1, Bursa.

ÜZGÖR, Tahir (1992), "Metin Şerhinde Usûle Dair", *İLESAM I. Eski Türk Edebiyatı Kollogyumu*, Ankara.

ÜZGÖR, Tahir (1994), "Metin Şerhinde Usûle Dair I-V", *Yeni Asya* (Haziran).

WEİR, T. H., "İsmail Hakkı (Bursalı)", MEB. İslâm Ansiklopedisi, V, 1114-15.

YENİTERZİ, Emine (1992), "Metin Şerhiyle İlgili Görüşler", *İLESAM I. Eski Türk Edebiyatı Kollogyumu*, Ankara.

IX. MUHTEVA YAPISI

İsmail Hakkı Aksoyak

A. Din ve Tasavvuf: Divan şiirinde en başta gelen konularından biri din ve tasavvuftur. Özellikle divan ve mesnevilerdeki tevhit, münacat ve na'tlarda Allah'ın sıfatları ve Hz. Peygamlerle ilgili hadiseler daha yoğun olarak işlenir. Allah Huda, Tanrı, Sânî, Zülcelâl, Sübhan, İlah, Settar, Bârî, Hak, Yezdân, Gaffâr, Gafûr, Rahman, Perverdigâr, Celâl, Cemâl, Rabb, Kadîm gibi isimlerle anılır. Bunlardan başka kudret (dest-i kudret, kabza-i kudret, şahbaz-ı kudret, hâme-i kudret), cihân-ârâ, bâğ-ı sun, meşşata-i rûz-ı ezel vb. gibi kavramlar da Allah'ı ifade etmek için kullanılır.

Divan şiirinde Allah kavramı etrafında işlenen mevzular şöyledir. O, her şeyi yoktan var etmiştir. Cihanda onun yaratığı olmayan bir şey yoktur. O her şeye muktedirdir. Emriyle Nemrud ateşi gül bahçesine döner; balık karnında Hz. Yunus'u karaya getirir. Her şeyi bilir. Rûz-ı ezelde her şeyi takdir eylemiştir. Her şeyin rızkını o verir. Bir adı da Rezzâk'tır. Lütuf ve ihsanı sonsuzdur.

Kanatlı tasavvur edilen meleklerin gök yüzünde bulunduğu kabul edilmektedir. Melekût melekler âlemidir. Melekler güzellik timsalidir. Bu sebeple sevgili meleğe benzetilir. Bazen sevgili daha üstün gösterilir.

Cebrail kanatları dolayısıyla ele alınır. (şehper-i Cibril, perr-i Cebrail). Cebrail'in makamı gökyüzü, özellikle sidretü'l-müntehadır. Bu münasebetle, beyitlerde Sidre ve arş ile birlikte zikredilir.

"Okuma kitabı" anlamına gelen Kur'ân, sure adı verilen 114 fasıldan oluşur. Her sûre secili nesirle yazılmış değişik uzunlukta cümlelerden yapılmıştır. Bu cümlelere ayet adı verilir. Kur'ân'ın akaide, ibadetlere, hukuka, örfe, Hz. Muhammed'den önceki peygamberlere dair bahisleri bütün divan şiirinin her türünde gerek aynen iktibas, gerek telmih biçiminde bol ölçüde kullanılmıştır.

Divan Edebiyatı'nda hadisler, ayetler gibi sık sık geçer. Divan şiirinde de tanınmış birçok hadis yer alır. Bazen hadislere bir iki kelime ile kısaca işaret edilir. Başka İslâm büyüklerinin vecizelerine "kelâm-ı kibâr" denilir ki bunları hadisten ayırmak gerekir.

Divan şiirinde telmih edilen peygamber hikâyelerinin çoğunun kökü Kur'ân-ı Kerim'dedir. Bunların başında Hz. Peygamberin hayatı gelir ki siyer adı ile başlı başına bir türdür. Hz. Muhammed'in hayat hikâyesinin (sire) en eski yazarları İbni İshak ile İbni Hişam'dır. Daha sonra yazılan siyer kitaplarıyla zenginleşen bu edebî tür, divan şiirinde Hz. Peygamberin doğuşu, iç ve dış savaşlar, hicret,

miraç, peygamberin ölümü; ayrıca soyu, kabilesi, annesi, büyük babası, eşleri, çocukları ve yakınları ile ilgili bütün menkıbeleri içine alır.

Hz. Muhammed'den önceki peygamberlerin çoğunun adları da Kur'ân'da geçer. Ancak bunlarla ilgili hikâyeler Kur'ân'da daha kısadır. Divan şiirinde kullanılan malzeme daha çok ünlü Kur'ân yorumlarında verilen ayrıntılı menkıbelere dayanır. Eski yorumcuların eserlerine dayanılarak zamanla kısas-ı enbiya adı verilen tür gelişmiştir. Doğu ve batı Türk edebiyatlarında XIV. ve XV. yüzyıllardan bu yana bir çok kısas-ı enbiya yazılmıştır. İlk izleri Kur'ân'da olan bu peygamber hikâyelerinden divan şiirinde en çok kullanılanları, Hz. Adem'in yaratılması ve cennetten çıkarılması, Tufan, Nuh'un gemisi, Mûsâ'nın Firavun ile savaşları, Tur'a çıkması, Eyub'un sabır örneği vermesi, Süleyman peygamberin havadan uçan tahtı, yüzüğü ve Belkıs, Hüdhüd, karıncalar ile ilgili menkıbeleri, Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmek istemesi, Hz. Yakup'un ıztıraplı hayatı, on iki oğlundan Hz. Yusuf'un ve ona âşık olan Züleyha'nın maceraları, Hz. Yunus ve onu yutan balık, İsa'nın göğe çekilmesi vb. anılabilir.

Hz. İsa'nın göğe çekilmesi çok sık işlenmiştir. Güneş dördüncü gökte (çarh-ı çârüm, âsmân-ı çârüm), bulunmaktadır. Hz. İsa da göğe yükseltilince burada kalmıştır. İnanışa göre, Hz. İsa'nın üzerinde dünya eşyası olarak bir tas, bir tarak, bir de iğne varmış. Göğe çıkarıldığı sırada dördüncü katta üstü aranmış, iğne bulunduğu için o katta bırakılmış.

Tasavvuf, beşerî ve evrensel bir akım ve eğilim olan mistisizmin İslâm'daki biçimine verilen addır. İnsanların bir yandan doğmacılığa, kuralcılığa, biçimciliğe karşı bir tepkisi, bir yandan da Allah ile aracısız olarak buluşması dileği sonucu doğan tasavvufun, önceleri İslâmî esaslara aykırı olduğu ve yabancı kültürlerin etkisiyle dışarıdan geldiği sanılırdı. Son yarım yüz yıllık araştırmalar bu görüşün doğru olmadığını gösterdi. Dünya nimetlerine köle olmamayı, iç güdülerine gem vurmayı, kendini Tanrı'ya vermeyi öğütleyen riyazet ve zahitlik ilkelerine Kur'ân'da, hadislerde ilk Müslümanların yaşayışında rastlanır. En önemli tasavvuf terimleri doğrudan doğruya Kur'ân'dan alınmıştır. Zikr, sır, kalb, tecellî, sıdk, ihlâs, rıza, hulk, ilm, yakîn, nûr, hak vb. bunlardan başka tevekkül, fütüvve, ledünnî hâl, tabiat, zâhir, bâtın, kabz, bast, fenâ, bekâ, mahv, isbat, sabr, şükr vb. terimleri de ya doğrudan doğruya, yahut türetme yoluyla Kur'ân'dan alınmadır.

Adları anılan sufilerin dışında hakikat, mecaz, zamir, sıfat, şâhid, misâl, marifet, hülûl, vücûd, cevher vb. gibi yüzlerce tasavvuf terimi kullanılır.

Tasavvufta vücûd-ı mutlak aynı zamanda kemâl-i mutlak ve cemâl-i mutlaktır. Cenâb-ı Hakk'ın, kendini görmek ve göstermek istemesi tekvine sebep olmuştur. İnsan nasıl aynaya bakarsa Cenab-ı Hak da kendi güzelliğini temaşa etmek için, ayna hükmünde kâinatı ve insanı vücuda getirmiştir. Bu konuda en çok verilen bir iki örnek şöyledir:

Kendi hüsnün hûblar şeklinde peydâ eyledin
Çeşm-i âşıkdan dönüp sonra temâşâ eyledin

Bayezid-i Rûmî

İslâm tarihindeki birçok ünlü ermişin (evliya) menkıbeleri de divan şiirinin malzemesine girmiştir. Divan şiirinde Mısırlı Zünnûn (ö. 860), Bistamlı Bayezid (ö. 875), Hallâc (ö. 9229), Muhiddin Arabî (ö. 1240) ve Celâleddin Rûmî (ö. 1273) gibi ünlü sufîlerin adları sık sık geçer. Özellikle tasavvuf akımı geliştikçe İslâm ermişlerinin hayat hikâyelerini birçok yazar kullanmıştır. Bu tip eserlerin en ünlüsü Feridüddin Attar'ın (ö. 1193) Tezkiretü'l-evliya'sıdır. Menkabeleri divan şiirinde anılan ermişler arasında özellikle tahtını bırakıp bir mağaraya çekilen Belh padişahı İbrahim Edhem'in efsanevî hayatı, büyük sufi Hallac, Bistamlı Bayezid, Belhli Şakik, Bağdatlı Cüneyd, Şeyh Sanan vb. vardır. (Kut 1985: 226)

B. Sosyal Hayat: Sosyal hayat insanların birlikte yaşamalarının bir sonucudur. Yaşadığı toplumun birer parçası ve gözlemcisi olan şairler de şiir geleneğinin izin verdiği ölçüde toplum hayatını yansıtmışlardır. Oldukça çeşitli ve renkli Osmanlı sosyal hayatı içinde bayramlar, düğünler, eğlence çeşitleri, ticaret, sporlar... divan ve mesnevilerde sık sık karşımıza çıkar.

Toplum hayatında sevinçli olaylardan birisi de bayramlardır. İnsanlar mutluluklarını paylaşmak için özellikle bayram sabahı birbirlerini ziyaret ederler ve toplu halde eğlenirler. Eski toplum hayatında bayramlardaki sevinçler, âdetler divan edebiyatından takip edilebilir. Bayramda hediyeleşmek de âdettir. Bu bakımdan şairlerin eserlerini devletin ileri gelenlerine sunması için bayramlar en uygun zamanlar olarak görülmüştür.

Divanlarda "bayram"ı işleyen müstakil manzumelerin yanında beyitler de mevcuttur. Bayramın gelişine yazılan gazellerde şarap, sâki, rebâb, çeng ve âşıklar birlikte tasvir edilir; bayramda zühd bırakılır. Divan edebiyatında bayramla ilgili mekân olarak "îd-geh"ler yani bu tür sevinçlerin paylaşıldığı büyük meydanlar ve oralarda yaşananlar konu edilir. Âşık sevgilisini görebilmek amacıyla bayram yerinde hazır bulunur. Sevgili bayram yerinden geçtikçe herkes ona hayran hayran bakar. Hâşimî'nin aşağıdaki manzumesi bu tasvirlerden bazılarını içerir:

Rûz-ı îd oldı begüm seyrâna çık ey gonca-fem
Gül yüzünle îd-i kâmı eyle gülzâr-ı irem

Îdgâh içre salıncakda görüp dirler sana
Nâzla ey nahl-i hoş-reftâr salın dembedem

Ey hilâl-ebrû salıncakda yüzün görsem senün
Şâh-ı encüm burc-ı mîzân üzre vardum sanuram

Makdemünle göklere irdi salıncaklar begüm
Yâ Mesih sın çıkup çarh üstünde basdun kadem

Haşimî

Bayramla ilgili bir başka tablo ise, bayram yerindeki eğlencelerdir. Bu tablolarda âşık sevgilisini ya asma salıncaklarda sallanırken, ya da dönme dolaplara binerken görür. Âşık da bu durumu çoğu zaman uzaktan seyreder. Sevgili ise âşığın çektiklerinden habersizdir. Zaten âşığın sevgilinin yanına yaklaşması oldukça zordur. Çünkü rakipler sevgilinin etrafında önemli bir engel oluşturur: Sevgili, ağyar ile bayram yerine yeni elbiselerini giyerek gelir.

Divan edebiyatı şairleri için, bayram her istenilenin yapıldığı ideal bir dünya gibidir. O günlerde âşık yıllardır görmediği sevgilisini görecek, şarabı yanından eksik etmeyecek, bayram gecesinde ases yani bekçi korkusu bile olmayacaktır.

Giyim-kuşam, insanların zenginliğinin yanında estetik zevkini gösterir. Farklı milletleri ve dinleri bir arada bulunduran Osmanlı toplumundan da giyim kuşam oldukça renkli ve çeşitliydi. Bu renklilik ve çeşitlilik de divan şairlerinin şiirlerine yansımıştır.

Divanlarda giyim-kuşamla ilgili en çok geçen kelimelerden bazıları şunlardır: abâ, atlas, câme, çul, destar, diba, dülbend, hırka, hilat, kabâ, kaftan, kâlâ (kumaş), kemhâ, kumaş, külah, libâs, nimten, pirahen, sâde, palas, şal, yaka, yekta, zünnâr....

Meclis genellikle bahar mevsiminde kurulur. Gaye, sohbet, yiyip içmek, güzel ses ve saz dinlemektir. Bir mecliste bulunması gerekli olan kebab, nukl (meze), mey, nedim, sâkî, mutriptir. Meclisin mekânı ise bağ, bahçe, zamanı da genellikle bahar mevsimi mehtaplı bir gece vaktidir. Dekor için çiçek olarak gül, hayvanlardan da papağan ve bülbül zikredilir. Mecliste güzel ve sevgili, nedim veya hoş sohbet arkadaş, sâkî, mutrib ve hanende bulunur. Sazlardan çeng, şarap desti, piyale (kadeh), çerağ veya şem, nukl (meze), özellikle elma, ayva, nar, kebap adı geçer (Çavuşoğlu 1971: 74).

İçki toplantısı ile ilgili terimlerin başlıcaları meclis (bezm, bezgâh), içki (bâde, mül, hamr, mey, sahbâ, rahîk, duhter-i rez, bintü'l-ineb), kadeh, (câm, peymâne, piyâle, sâgar, rıtl, kâse, hum, kedû), esrik (serhoş, mest, sermest, bedmest). Bunlar dışında sâkî, muğ, pir-i mugân, mugbeçe, harâbât, meyhane, cüra ve dürd de sık sık geçer.

İçki toplantısı dolayısıyla doğu musikisinin pek çok terimi anılır. Mutrib, hanende ve sazende ile bütün musikî aletleri ve doğu musikisinin fasılları, bu arada râst, mâhûr, uşşâk, muhayyer, bayatî, nihavend, dügâh, segâh vb. musikî ile ilgili en sık kullanılan terimlerdendir (Kut 1985: 237).

Divan şiirinde ceng, gavga, rezm, kârzâr, cihâd, gazâ, gazve ve harb gibi savaş terimleri ve araçları gerek asıl; gerek mecaz anlamlarıyla oldukça sık geçer. Bunlardan en sık kullanılanlar şunlardır: alp (pehlevan, bahadır, safder, kahraman, dilir), at (feres, esb, rahş, semend, tevsen), atıcı (kemankeş), bayrak (râyet, livâ, alem, direfş), kama (hançer), kiriş, kılıç (kılınç, şemşir, seyg), süngü (nize, mızrak), kalkan (siper), ok (oh, tîr, hadeng, nâveg, sehm), temren (demren, peykân), topuz (gürz, şeşper) pusu (tuzak, duzak, dâm, kemîn), savaşta başarı (fetih, zafer, galebe, nusret), yay (keman, kavs), zırh (cebe, cevşen) vs. (Kut 1985: 237).

Sosyal hayatın birçok safhası eski edebiyatımızda yaşar. Yalnızca ramazanlar, bayramlar, düğünler değil çeşitli çocuk oyunlarından sağlık konusundaki uygulamalara kadar pek çok geleneği divan şiirinde bulmak mümkündür. Aşağıda bunlardan bazılarını sunuyoruz:

Ağaç veya tahta at, çocukların ağaçtan yapılan ata binmeleri konu edilir. Aşağıdaki beyitte şair, küçükken birlikte ağaç ata bindiği çocukların şimdi emir ve vezir mevkiine yükseldiğini anlatıyor:

Dilâ bizümle beş gün atlayan sâhib serîr oldı
Agaç ata bile bindüklerüm mîr ü vezîr oldı

Haşimî

XV. yüzyılda cadıların suya batmayacağı inanılmaktadır.

Ruhında hâl-i fettânın görelden
Bilindi bu ki batmaz suya câdû

Necatî

Eskiden baharın gelişi ile birlikte sağlıklı olabilmek için kan aldırılırdı. "Fasd" denilen bu işlem, divan şairlerince sık sık kullanılmıştır:

Bir tarâvet tutdı gülşen kim semenberler gelip
Fasd iderse gül yüzinden penbe ile kan alır

Necatî

Meyhanelerin kapılarının üzerine, oranın meyhane olduğunu hatırlatmak üzere, bir çenber asılması âdettir. Bu gün de aynı geleneğin devamı niteliğinde, bazı meyhanelerin kapılarında otomobil lastiklerinin asılı olduğu görülmektedir.

Lebin üzre sanasın ca'd-ı zülfün
Asılmış ber-der-i meyhâne çenber

Zatî

Perilerin çeşme başını veya hamamları mesken tuttuklarına inanılır.

Periler yiri dirler çeşme olur
Gözümden bir dem ey perî-zâd

K. Nizamî

C. Âşık ve Maşuk: Âşık daima aşk ve ayrılık derdiyle ızdırap çeken, âh ve feryat eden, kanlı gözyaşları döken, vücudu ve bağrı yaralar içinde zayıf düşmüş, yüzü sararıp solmuş olarak görülür. Aşk, onulmaz bir derttir. Onun için âşık doktorların kendisini tedavi etmelerini bile istemez. O, bu dertten memnundur. Bu derdin dermanı da bu derdin kendisidir. Bu yüzden onun zulmünü hoş görür. Cevr ü cefasını lutuf ve kerem sayar. Adını sevgilinin köpekleriyle birlikte anması bile âşığı sevindirmeye yeter. Sevgilinin gamı onun gıdasıdır. Kendisi niyaz ettikçe, sevgilinin naz edip istiğna göstermesini ister. Zira iltifatına zaten tahammül edilemez. Sevgilinin gamı bulunmayan hayatın âşık için bir değeri yoktur. Âşık, bütün bunlara katlanmayı vazife kabul eder. Fakat sevgilinin de kendine iltifat etmesini bekler. Rakip ile birlikte olmasını istemez. Âşık, pervaneye benzer; sevgili de nurlu yüzü ile onu kendisine çeken bir mum gibidir. Canı pahasına kendini ateşe atar. Şairler, çoğu zaman kendini âşık yerine takdim eder. Âşığın tasavvufî anlamda alındığı örnekler oldukça fazladır. Onunla ilgili şu kelimeler kullanılır. Ehl-i dil, erbâb-ı aşk, mübtelâ-yı aşk, ehl-i hasret, derd ehli, üftade, sergeşte, âşık-ı gamgîn, derd esiri, teşne-i visal, dil-teşne, ehl-i sürûr, sîne-çâk. Âşık, devamlı ağlayıp göz yaşı döker. Âhı cihanı yakar. Kıyamete kadar ah eder. Gam yükü belini bükmüştür. Sevgilinin yolunda canını, başını terk eder. Göz yaşı ile vücudunu mahveder. Gam yükü âşığın belini büker.

Âşık, dert esiridir. Yine de hâlini kimseye belli etmez. Âşığın en belirgin özelliklerinden biri de ciğer kanını içmesidir. Aslında o aşk sarhoşudur. Çünkü sevgiliye âşık olanlar içmeden sarhoş olurlar. Şarap sevgilinin dudağına benzediğinden âşık meyhaneyi mesken edinmiştir. Sofinin nasibine ibadet köşesi düştüğü gibi onunkine de meyhane köşesi düşmüştür.

Sevgilinin en belirgin özelliği zâlim oluşudur. Katı gönüllüdür. Rakib ile gezerek âşığı üzer. Ona merhamet etmez. Bilakis canına kasdeder, yaralar, öldürür. Sevgilinin zulmetmesi çok tabiî bir hadisedir. Sevgilinin güzelliği ve saflığı, Hz. Yusuf'un özelliklerini taşır. Çoğu zaman konuşmayan, cefasını bakışlarıyla ortaya koyan sevgili, âşığı baştan çıkarmak için gözlerini anlamlı anlamlı süzerek bakar. Gamzesi bıçağını çekmiş, adeta kana susamıştır. Sevgili güzellik itibariyle idealize edilir. Güzellik ilinin padişahı olup, güzellikte eşi benzeri yoktur. Sevgili, tasavvufî olarak da işlenir (Kurnaz 1996:214, 305).

Güzelliği "büt" ve "cennet hûrisi" gibi sıfatlar yanında "âfet; belâ-yı hüsn" gibi isimlendirmeleri de alır. Divan şairleri hayatlarında, şiirin çizdiği sevgili fiziği dışında ondan farklı hiçbir güzelle karşılaşmamış, başka başka çehreler görmemiş gibidir. Hangi asrın, hangi değişik coğrafya ve bölgenin şairi olursa olsun, her birinin hayatına, gerçekte hangi yaş, hangi seviyede bulunursa bulunsun fizikî yapıca ne kadar birbirine benzemez sevgililer girmiş de olsa hepsinde bütün bu sevgililer aynı hususiyetleri alarak tek bir güzel imajına dökülürler. Gelenek bu ideal sevgili ve güzel tipini boyundan, saçlarından, gözünden kaşına ve

dudaklarına kadar her bir hususiyetini ayrı ayrı tesbit etmiştir (Akün 1994: 416). Şimdi de sevgili tipinin güzellik unsurlarına bir göz atalım.

Renk bakımından siyah olan saç, aynı zamanda gece/leyl olarak nitelendirilir. Sevgilinin ay gibi parlak yüzüne dökülen saç yani zülüf siyahtır. (Ka'be örtüsü, kara bulut, kara gün, kara sehâb, kara yazı), gam, gece (leyl, leylâ, leylî), gurâb (karga, zağ), zulmet, karanlık, leyl (gece, Leyle-i kadr, Sûre-i ve'l-leyl), siyah (siyah-dil, siyah-kâr, siyeh-pûş), şâm, şeb (perde-i şeb, şeb-bû, şeb-dîz, şebistân, şeb-reng, şeb-rev, şeb-târ, zalâm-ı şeb). Saçını sabah yeli perişan, dağınık hale getirir. Bu anlama gelen şu kelimelerle kullanılır. Âşüfte, bî-karâr, perâkende, perişan, şûr, şûrîde, tâb, târ, târümâr. Saç gül, misk, müşg ve anber gibi kokar. Ayrıca şu çiçeklere benzetilir: Benefşe, semen sünbül. Renk ve kokusuyla saç sünbüle benzer, kimi zaman da kıvrımlı ve mor renkli sünbülü kıskandırır, perişan eder. Sevgilinin güzelliğini örttüğü için kâfir olarak adlandırılır. Saçın bu özelliği ile ilgili şu kelimeler kullanılır: bî-dîn (büt-perest, kâfir, nâ-müselmân, zünnâr), büt-perest, (bî-dîn, kâfir, nâ-müselmân, zünnâr), günah, zünnâr. Saçlar sevgilinin yüzünde kıvrım kıvrım olmuş yılan gibi göreni öldürür. Saçın bu özelliği de şu kelimelerle anlatılır: pîç-â-pîç, pür-çîn, pür-ham, şiken, ejder/ejderhâ, halka halka, ham, tâb, tâb-dâr), mutavvel, müselsel, müşevveş, yılan (ef'i, ejder, ejderha, mâr, su'bân), pür-çîn, pîç (pîç-a-pîç, pîç ü tâb), tılısım, zencir (müselsel). Saçın bir niteliği de fitne yapmasıdır: Fettân ve fitne terimleri de saçın bu özeliğini anlatır. Can yakıp can alan ve bu yüzden mâra benzetilen zülüfler, âşığın başına belâdır. Sevgilinin saçı, âşık için çok değerlidir. Bir teli dahi, hiç bir ülkeyle değiştirilmez. Onun değeri ancak uğrunda verilecek candır. Âşığın gönlü, sevgilinin saçının teline asılıdır. Zülüf kimi zaman, sevgilinin boynuna bağlı zincir olur. Sevgilinin saçı, can yakıcı ve öldürücü olup âşığın canına kasteder. Gönlünde öldürücü yaralar açarak âşığın mahvolmasına sebep olur. Saçın âşığa çektirdikleri hep büyülü/sihirli oluşu sebebiyledir. Âşığı tuzağına düşürür. Sihir ve büyü yapar. câdû, cârûb, cim, çîn, Çin, çîn-i zülf, dâl, dâm (dâm-ı belâ), dâr, dırâz (uzun), dil-âviz, (dil-rübâ, harâmî), dûd, duman, dün (kara dün).

Yüz (rûy), pembe, beyaz, kırmızı renkli ve hoş kokulu taze/gonca güle benzetilir. Mâh-cemâl, mehveş, meh-pare, meh-peyker, âfitâb, şems olarak nitelendirilen sevgili yüzü ile etrafı, cihanı, âşığın gönlünü aydınlatır. Sevgilinin yüzü, peri-ruhsar, peri-suret, melek-sıfat, melek-sima, melek-yüz, melek-siret, ferişte-suret olarak vasfedilir. Sevgilinin yüzü kıblegâh, mehtab, Zeliha, Zühre ve Şirin olarak anılır.

Yanak, renk ve şekil itibariyle güle benzetilir. Gül-ruh, gül-i ruhsar, gonca gül, taze açılmış gül, kızıl gül olarak değerlendirilen yanağın incinmemesi, solmaması arzu edilir. Sevgili, kırmızı yanaklıdır. Bundan dolayı akik, kiraz, elma, kırmızı şeker gibi nesnelere benzetilir. Sevgilinin yanağı kızıllığından dolayı nar gibidir ve alev alev yanar.

Doğuştan sürmeli, çeşm-i siyah, kara gözlü, kömür gözlü olan sevgili, âşığın aklını başından alır, derde salar, ağlatır. Âşık, kendisine süzerek bakan sevgilinin elâ gözlerine kurban olmak ister. Âşığın sevgiliye meyli, onun âhû-nigâh (ahu gözlü), dide-i âhû, çeşm-i âhû, âhûveş âhû gözlü ve âhû bakışlı olmasının payı çoktur. Sevgili nazlı ve saf bakışıyla meleği, huriyi andırır. Gözleri ay gibi parlak olan sevgili bakışıyla sanki âşığına güler. Sevgilinin bakışı nergisi hatırlatır ve âşık onun bu şekilde bakmasıyla sarhoş olur.

Sevgilinin kaşları, âşığın bahtı gibi karadır. Onu görenin meftun olmaması düşünülemez. Âşık, daima sevgilinin hilâl kaşlarına meyleder. Sevgilinin kaşı üç günlük ay gibidir. Sevgilinin yay/keman ebru olarak nitelendirilen kaşları kurulmuş yay gibidir ve âşığın kalbine daima cefa okları atar. Şekil itibariyle (lâmelif) ve (ayın)'a benzetilir. Sevgili hançere yahut kurulu yaya benzeyen saçlarıyla âşığın ve bütün cihanın canına kasteder. Sevgili âşığına naz veya sitem ettiği zaman kaşlarını çatar.

Sevgilinin dudağı, kırmızı şeker, leb-i la'l, kızıl gül ve sultanî kiraz olarak düşünülür. Sevgilinin dudağı adeta, Kevser suyu akıtan bir kaynaktır ve bu bakımdan âşık dudaktan ab-ı Kevser içmek ister. Dudak kırmızı renkli, dar, yuvarlak, tatlı, bazen etrafı ben ve ayva tüyleriyle çevrelenmiş olarak düşünülmüştür Sevgilinin dudağı âşığa hayat verdiği için ölümsüzlük suyu anlamında âb-ı hayât, âb-ı hayvan, âb-ı Hızır, âb-ı Kevser, âb-ı zülâl, çeşme-i hayvân, çeşme-i Hızır şeklinde anılır. Renginden dolayı da şaraba benzetilir. Şarap anlamına gelen câm kelimesi ve bu kelime ile yapılan tamlamalar dudak karşılığı kullanılır. Câm-ı Cem, câm-ı İskender, câm-ı la'l, câm-ı mey-i ahmer, câm-ı şarâb. Ayrıca kadeh anlamındaki peymâne, piyâle ve sâgar da dudak için kullanılır. Dudağın bir özelliği de nokta kadar olmasıdır. Bu özelliğinden dolayı da adem (yokluk), adı var kendi yok, esrar (sır) şeklinde anılır. Âşığın derdine çare olduğu için dâru (ilaç), dârü'ş-şifâ, dermân, devâ Hz. İsâ, ilaç (em, dârû, dermân, devâ), kelimeleri ile anılır. Yine şekil itibariyle goncaya benzetildiği için dudak için gonca, gonca-i handân (gülen gonca) da denir. Konuşma sırasında, önem kazanan ağız yuvarlak, dar ve ufak olduğundan dolayı görünmez olarak hayal edilir. can-fezâ, çeşme-i cân, çeşme-i hayvân, dârü'ş-şifâ, dermân, dükkân, dürc, pisteh (fıstık), sıfır, sır (esrâr, râz), şeker (şekker-i Mısr), şîrîn (tatlı), teng (dar), tûtî, yok (adı var kendisi yok) kelimeleri ile ifade edilir.

Sevgili âşığına kaşları (müjgân) ile yay kurar, kirpiğiyle de ok atar ve daima âşığın gönlünü hedef alır. Kirpik, şiirlerde şu ibarelerle yer alır: müjgân okları nâvek-i müjgân, tiğ-i müjgân, tir-i müje, tir-i müjgân. Öldürücülük ve yaralayıcılık gibi vasıflara haiz olup, gözün tamamlayıcısı mahiyetindedir.

Sevgili sîm, billur gerdanlıdır. Beyazlık, yuvarlaklık ve yumuşaklık gibi özellikleriyle ele alınır. Penbe (pamuk), semen, sîb (elma), turunç (turunc-ı zer).

Sevgilinin boyu (kadd) fidana (nihâl), uzun ve düzgün serviye (serv-i bülend, kamet-i mevzun, kadd-i mevzun, nevres) benzetilir.

Sevgilinin vücudu narin, yaylansa kırılacak derecede ince bellidir. Âşık, kollarını kemer gibi dolayıp ince bele sarılmak muradındadır. Sevgili ince belini Acem/Lahurî şal ile örter, altın/sim kemerle süsler. Yürüyüşü ile daha da cazibeli hale gelir. İnce ve dar olup yok/hayâl olarak farz edilmiştir. Şiirlerde şöyle anılır: Genc (hazine), hayâl hiç, hiçlik, ince, kem, kıl (kılca, mûy), kîl u kâl, nâ-peydâ, nâ-yâb, nâzik, rişte (iplik), sa'id, sır (râz, râz-ı nihân), teng (dar), yok.

Sevgilinin siyah perçemi kâkülü, siyah kaşına ve ayın on dördünü andıran yüzüne uygundur. Perçem yahut kâkülün terre "kıvırcık" olması kimi zaman insanları etki altında bırakır. Sevgilinin kâkül-i hoşbû'su (güzel kokulu saç) âşığı sarhoş eder. Bu kokular reyhan, fesleğen, anber, ıtır veya miskten biridir. Güzeller, sık sık saçına şekil verir. Elinden düşürmediği tarağıyla perçemini tarar; bazen de eliyle kâküllerini ikiye böler. Sevgilinin kâkülü, âşığın gönlü gibi perişandır.

Perçem, sevgilinin ay yüzüne güzellik verir. Nadir de olsa sevgilinin perçemi, gerdanını ziyaret eder. Âşık, sevgiliden yaşmak veya fesin altından kâkülünü çıkarıp dağıtmamasını, kâkülü kimsenin görmemesini, kimsenin ona dokunmamasını, sabah yelinin kâkülü incitmemesini ister. Şekille ilgili olarak bu sıfatlara başvurulmuştur. Nadir de olsa koku ve renk bakımından değerlendirilmiştir.

Sevgilinin güzelliğini tamamlayan unsurlardan olan ve hâl-i Hindu olarak anılan ben siyahtır. Ben (hâl) çok sayıda, dağınık veya sıralı bir şekilde vücutta yer alır. Beyaz gerdanda siyah ben gayet uyumlu bir görüntü içindedir. Yuvarlak, nokta, siyah gibi sıfatlarla, boyun dahil olmak üzere yüzün muhtelif bölgelerinde, sevgilinin güzelliğini tamamlayıcı unsur olarak tasvir edilmiştir.

Sevgilinin ağzındaki dişler inci ve mercandandır. Şiirlerde cevâhir (cevherler), dâne-i şeb-nem (çiğ tanesi), dürr (inci), encüm-i rahşân (parlayan yıldız), le'âl, lü'lü (inci)ye benzetilir.

Âşık, sevgilinin yüzünde hat (yüzdeki ince ayva tüylerini) çıkmamasını ister. Hatların artması, sevgilinin sevilme çağının geçtiğini gösterir.

Hat (ayva tüyü) şiirlerde şöyle geçer: gam, gece, gölge, gubâr (toz), hâr (diken), hâşiye, hat (yazı), Hızır, jeng (toz), Kâ'be örtüsü, kara, kara gün, kara yazı, karga, karınca.

Ay gibi alna sahip olan sevgili, üzerine döktüğü kâkülle âşığının mahvına sebep olur. Parlaklık yönüyle ele alınır. Şiirlerde şu teşbih ve mecazlarla ifade edilir: Ay, beyaz kamer, mâh (ay), nûr, taht, Zühre.

Sevgilinin çene çukuru (zekân, zenahdân), kulak, boyun ve burun gibi uzuvlar divan edebiyatında yer almıştır. Âşığın gönlü, sevgilinin çene çukurunu yuva

edinmiştir. Daha çok çâh (kuyu) kelimesi ile ifade edilir. Kulak memesi, benâgûş kelimesi haricinde pek ele alınmamıştır (Kaya 1996: 57-75).

Osmanlı edebiyatında kendine has çizgilerle tasvir edilen tiplerin her biri ayrı bir hayat görüşünü temsil ederler. Rintlik ve âriflik vasıflarını taşıyan "âşık" tipini kendine mâl eden şair, sevgili yolunda kendine engel teşkil edenleri "rakip", yahut daha geniş bir çerçevede "agyâr" dünya malına fazla düşkünleri "hâce", sahte âşıkları "müddeî" vb. tiplemeleriyle tenkit ve hicvettiği gibi; zahirde dindar geçinip kendini her fırsatta tenkit eden, ardı arkası gelmez vaaz ve nasihatlarla bunaltan, halkı aleyhine kışkırtarak rahatını kaçıran, ancak fırsatı bulunca kendi de nefsine uymayı ihmal etmeyen sözde dindarları da daha çok "zahid" ve "sûfî" adı altında hedef alır. Şairin sevmediği zâhid, sûfî, şeyh, vaiz, fakîh, imâm, nâsıh gibi şahıslar aşağı yukarı aynı karakter çizgileri taşıdıklarından, bu tiplerin tamamı da "zâhid" yahut "sûfî adlarıyla anılır.

Klasik edebiyatın mühim bir kısmını oluşturan gazeller, âşığın rakiple olduğu kadar zâhidle de olan mücadelesini anlatan binlerce beyitle doludur. Aslında "rakip" ve "zâhid" tipleri meşrep itibariyle birbirine taban tabana zıt tipler oldukları halde ikisi de aynı derecede âşığın düşmanıdırlar. Rakip âşığın âdeta can damarı olan sevgiliye ulaşmasını engellediği, hatta ona ortak çıktığı halde âşığa pek sevimli gelen, zararsız, emin olunacak bir tiptir.

Sufî veya zahit tipinin amel ve davranışları şöyledir. Aklı rehber edinir, cenneti medheder. Cehennemi anar. Raks ve sema eder. Perhiz ve riyazet eder. Rüya ile çokça ilgilenir. Uzlette yaşar, eğlenmez, devletlilere yakındır. Güzellere bakmaz, âşığı mey ve mahbûbdan men eder. Âşığa nasihat ve tan eder. Ayrıca katı, taş yürekli, gâfil, câhil, kendini beğenmiş, kör, münafık, riyakâr, fitne ve nifak saçar, inkârcı ve kâfirdir (Şentürk 1996: 1-2).

Rakip de divan şiirindeki diğer tipler gibi idealize edilmiş bir tiptir. Özellikleri belirlenmiş, vasıfları klişeleşmiştir. Âşık-şairlerin öfke, küfür ve lanetlerine boy hedefi olmuş, aşkı inkâr eden "kötü insanı" temsil eder. Âşık, sevgide vefa görmediğinde gerçek hayatta olsun olmasın derhal "rakip" yahut "agyâr"a küfür ve lanetler ederek sebebini adeta onlarda arar. Sufî ve zâhide sataştığı gibi rakibe de her fırsatta sataşıp onunla alay etmekten, çoğu zaman da dert yanmaktan geri kalmaz.

Rakip tipinin özellikleri şunlardır: Sevgilinin yanından ayrılmaz. Siyah yüzlüdür. Sevgilinin kapısının eşiğinde bekler. Âşığı kovar. Sevgiliden itibar görür. Sevgiliye çok yakın ve sırdaştır; vaslını kollar. Âşığı kahreder. Kendisine lânet edilir. Ekşi yüzlü, acı sözlü, soğuk ve kurudur. Rakibe müdârâ edilir. Taş yüreklidir. Engeldir. Cahildir ve kördür. şığı sevgiliden ayırır; yaklaştırmaz; saklar. Sevgiliyi âşıktan kıskanır. Rakipten korkulur. Ölümü istenir; ancak ölmez. Karaktersiz,

menfaatçi, kâfir ve dinsizdir. Kendini beğenmiştir. Rakip dev, şeytan, köpek (it, seg, kelb), tilki (rûbeh), eşek (har, hımâr), domuz, karga, akbaba, kuzgun, baykuş (zâğ, kerkes, bûm), akrep, yılan (efî, mâr, ejder), diken (hâr, mugaylân), ölüm (ecel), bahçıvan)a benzetilir (Şentürk 1995: 25).

Ç. Kozmik Âlem: Divan edebiyatında gökyüzü, eski astronomi anlayışına uygun ele alınır. Buna göre dünya kâinatın merkezidir. Yedi (veya dokuz) kat gök onun üzerinde soğan zarı gibi üst üste geçmiş durumdadır. Her gök katında bir seyyare bulunduğuna inanılır. Bunlar 1 Ay, 2 utarit, 3. Zühre, 4. Güneş, 5. Mirrih, 6. Müşteri, 7. Zuhal şeklinde sıralanmaktadır. Hayalî Bey'den alınan örnekte bu hususa işaret edilmektedir:

Nitekim mâh-ı nev sancak çeke encüm ola leşker
Nitekim hükm ide çarha nücûmun yedi erkânı

Sekizinci gökte sabit yıldızlar ve burçların olduğuna inanılır. Dokuzuncu gökte ise bir şey yoktur. Buna göre bütün gökleri içine aldığından felekü'l-eflâk (göklerin en büyüğü) ve en kudretlisi olduğundan çarh-ı azam veya içinde hiçbir yıldız ve işaret bulunmadığından çarh-ı atlas (atlas göğü) adı verilir.

Gökyüzü meydan, levha, safha, zemin, atlas, bîşe, deniz, çardak, eyvan kelimeleriyle anılır. Yine gökyüzü yüksekliği sebebiyle Kâf veya dağ, tepeye (kule) benzetilir. Aynı zamanda Hakk'ın tecellisinin görüldüğü çelik bir aynadır.

Divan şiirinde yıldız ahter kevkeb, kevâkib, nücûm, encüm ve sitare gibi kelimelerle geçer. Yıldızlar küçüklük, büyüklük, yuvarlaklık, parlaklık ve beyazlık gibi genel özellikleri yanında bir yıldız kümesi olarak da anılır. Örneğin Pervin Türkçesi Ülker olan bir yıldızın adıdır. Küme halinde oluşu sebebiyle gerdanlığa benzer ve bu sebeple "ıkd-ı Pervin" tamlamasıyla anılır.

Burclar da şiirlerde sık sık geçer. Arslan burcu (burc-ı esed), boğa (sevr), kova (delv), yay (kavs), akreb (kejdüm) yengeç (sevetān), balık (hūt) olarak anılır.

Seyyareler ise çeşitli özellikleri ile şiirde yer alır. Zuhal, yükseklik sebebiyle anılır. Müşterî saadet ve bereket sembolüdür. Merih (Mirrih) harbe alamettir. Erkekleri temsil eder (Kurnaz 1996:427).

Aşağıdaki beyitte Yahya Bey mücahitleri, felekteki Mirrih'e benzetmiştir.

Mücâhidler felekde kevkeb-i Mirrîh'üñ emsâli
Elinde tîg-ı rahşânı kolında çerhî kalkanı

Yahya Bey

Dördüncü ve yedinci gökler de özellikle zikredilir. Dördüncü gök (çarh-ı çârüm, âsmân-ı çârüm), güneş ve Hz. İsa münasebetiyle söz konusu edilir.

Dem olur kûy-ı harâbâtda bir dürd-keşin
Çârh-ı çârümde Mesîha eremez pâyesine

Hayalî

Güneş ise mihr, âftâb, şems, hurşid, kelimeleriyle anılır. Dördüncü felektedir, daima döner. Bu hali "hercayî, kapı kapı gezer dilenci" gibi tabirleriyle ifade edilir.

Zühre, seyyarelerin en güzeli ve en parlağı olup kadınları temsil eder. Feleğin çalgıcısıdır. Musikî terimleriyle birlikte geçer. Utarit ise, kâtiptir ve yazı ile ilgili terimler ile anılır. Ay, mâh, kamer, bedr kelimeleri ile anılır. Rengi, parlaklığı, yuvarlaklığı ve yüksekliği ile çeşitli benzetmelere konu olur.

Divan şiirinde dört mevsim bahar (fasl-ı bahar nevbahar, mevsim-i gül, gül mevsimi, gül vakti, evvel bahar) yaz, hazan (fasl-ı hazan), kış (şita) da sık sık işlenir (Çavuşoğlu 1971: 270-281).

Eski anlayışa göre kâinat üç kısma ayrılır.

1. Eflâk (dokuz gök)

2. Erkân (ateş, hava, su, toprak)

3. Müvelledât (Maden, nebat, hayvan)

Anasır-ı erbaada tabiatları veya vasıfları bakımından ayrı olup her unsur çifte özelliğe sahiptir.

1. Ateş: Kuru, sıcak (yabis ve har)

2. Hava: Sıcak, rutubetli (har ve ratib)

3. Su: Rütubetli, soğuk (râtib, bârid)

4. Toprak: Soğuk, kuru (bârid ve yâbis)

Bu unsurlar, müşterek vasıfları sayesinde birbirinin içine girer. Göklerin ve yıldızların dönmesi de bunların değişimini sağlar. Böylece, dört aslî unsur değişik şekillerde yansır. Müvelledât, yani madenler, bitkiler ve hayvanlar bu şekilde oluşur. Bunlara mevâlid-i selâse (üç çocuk) denir. Yedi seyyâre aba-yı seba-i ulviye (yedi bab), dört unsur da ümmehât-ı erbaa-i süfliye (dört ana) şeklinde isimlendirilir (Tarlan 1964, 224-228). Aşağıdaki beyitte anasır-ı erbaa şöyle anılır:

Eylesem aglayarak âh ile eflâk yanar
Su yanar nâr yanar bâd yanar hâk yanar

Nevres

Hayat kaynağı olan su âb, ma ve zülâl kelimeleri ile anılır. Genellikle akar su olarak düşünülür. Âb-ı revân şeklinde ifade edilir. Toprak (hâk, türâb) en fazla sevgili ve övülenin ayağı toprağını ifade maksadı ile kullanılır. Ateş (od, âzer, nâr, alev) yakıcılığı, rengi ve parlaklığı yönünden ele alınır. Rüzgâr (yel, bâd), çeşitleriyle birlikte geçer. Saba, kuzey-doğudan esen hafif rüzgârdır. Nesim, sevgiliden haber getirir. Nesim de hafif esen rüzgâr demektir. Hazan yeli, bahar yeli

(bâd-ı bahâr), şimâl (bâd-ı şimâl), sam yeli (bâd-ı semûm), kasırga (gird-i bâd, sarsar) diğer rüzgâr çeşitleridir. (Kurnaz 1996: 495-512).

D. Tabiat: Divan şiirinde başta kuşlar ve kuş çeşitleri olmak üzere dört ayaklı hayvanlar, sürüngenler, balık ve böcekler sık sık geçer. Kuşlar umumî olarak murg, tayr, tuyur kelimeleri ile anılır. Kuş, herhangi bir cinsi belirtilmeden âşığın gönlü, canı, aşk, ecel, olarak geçer. En çok kullanılanı da murg-ı dil yani gönül kuşudur. Can ile birlikte daima sevgilinin semtine uçar. Şahbaz gözlü sevgili tarafından avlanır; onun saçının tuzağına düşer.

Belli başlı kuş çeşitleri şunlardır: Bülbül (andelib, hezar), şahin (baz, şahbaz, balaban, laçin), akbaba (kerkes), çaylak (zegan), baykuş (bûm), karga (gurâb, zâğ), hüdhüd, keklik (kebk), sülün (tezerv), güvercin (kebuter, hamam), serçe (güncişk, usfur), tûtî, bebgâ tâvûs, turna (küleng), yarasa (huffâş), ankâ (sîmurg), hümâ.

Dört ayaklı hayvanlar ise arslan (şir, gazanfer, hizebr), peleng, bebr, kurt (gürg), âhû (gazâl), tilki (rûbâh), fil (pil), fâre (mûş), sincâb, kâkum, semmûr, deve (nâka, ba'ir, cemel).

Sürüngenler, balık ve böceklerden pervane, sinek (meges, zübâb), sivrisinek (peşe), arı (zenbûr), karınca (mûr, mûrçe), örümcek (ankebût), semender, balık (mâhî, semek, hût), yengeç (harçeng), timsah (neheng), yılan (mâr, efî, subân), kaplumbağa (keşef) sık sık geçer (Kurnaz 1996: 4513-526).

Divan şiirinde bitki olarak ağaçlar, çiçekler geçer. Ağaçlar arasında da en meşhurları çınar ve servidir. Çınar, su kenarında bulunur ve gölgesinden istifade edilir. Yaprakları ele benzetilir. Yaprağını döken bir ağaçtır. Bu husus "cömertliğinden çırılçıplak olmuş, yaprağını önüne arkasına döküyor" şeklinde yorumlanır. Serv, mekân itibariyle gülistanda, gülşende, sebzezarda, bağda, bostanda, sahrada ve su kenarlarında yetişir. Şimşad veya şimşir ağacı servi ve ararla birlikte zikredilir. Bu da bağlarda yetiştirilir. Sanavber, arar, narven de metinlerde geçen diğer ağaç çeşitleridir.

Çiçekler de genel olarak şükûfe ve ezhâr kelimeleriyle anılır. Gül, gonca, gül yaprağı, gül-i rana (iki renkli gül), semen (yasemin), nesrin (yaban gülü), nesteren, ergavan, benefşe, zaferan, sünbül, susen, şebbuy, şakayık, karanfil, lale, nergis, yasemin, reyhan divan şiirinde her zaman karşılaşılabilecek çiçek türleridir (Çavuşoğlu 1971: 269-282).

KAYNAKLAR

AKÜN, Ömer Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. IX.

AYBET, Nâhid (1989), *Fuzûlî Divanı'nda Maddî Kültür*, Ankara.

AYVAZOĞLU, Beşir, (1982), *Aşk Estetiği*, Ankara.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1971), *Necâtî Bey Divanı'nın Tahlili*, İstanbul.

İPEKTEN, Haluk (1992), "Şeyh Galib'in Bir Gazelinin Tahlili", *Yedi İklim*, 32.

İZ, Fahir-KUT, Günay (1985), "Divan Nazım ve Nesri", *Büyük Türk Klasikleri*, İstanbul.

KAYA, Doğan (1996), Divan Şiiri ve XIX. Yüzyıl Halk Şiirinde Güzel Tasviri, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 3.

KURNAZ, Cemâl (1987), *Hayâlî Bey Divanı Tahlili*, Ankara.

LEVEND, Agâh Sırrı (1984), *Divan Edebiyatı'nda Remizler, Mazmunlar*, İstanbul.

MAZIOĞLU, Hasibe (1983), Eski Türk Edebiyatı, *Türk Ansiklopedisi*, C. 32, Ankara.

NACİ, Okçu, *Şeyh Gâlib Hayatı Edebî Kişiliği Eserleri Şiirlerinin Umumî Tahlili ve Divanının Tenkidli Metni I- II*, Ank. 1993.

SEFERCİOĞLU, M. Nejat (1990), *Nev'î Divanı'nın Tahlili*, Ankara.

ŞENTÜRK, Atillâ (1993), "Klasik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler I", *Türk Dili*, (Mart), 495 174-188.

ŞENTÜRK (1993), Atillâ, "Klasik Osmanlı Edebiyatı Işığında Eski Âdetler ve Günlük Hayattan Sahneler II", *Türk Dili*, (Ağustos), 500 211-223.

ŞENTÜRK, Atilla (1996), "Klâsik Osmanlı Edebiyatında Tipler", *Türkiyat Mecmuası*, C. XX İstanbul, 1997.

ŞENTÜRK, Atillâ (1994), "Osmanlı Edebiyatında Felekler Seyyâre ve Sâbiteler (Burçlar)", *TDA*, 90 (Haziran) 131.

ŞENTÜRK, Atillâ (1993), "Osmanlı Şairlerinin Gözlemciliği ve Klasik Edebiyatımızda Realiteye Dair", *Dergâh*, 41 (Temmuz), 8-10.

TARLAN, Ali Nihat (1964), *Şeyhî Divanını Tetkik*, İstanbul.

TOLASA, Harun (1973), *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*, Ankara.

X. Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları

Muhsin Macit

Türkiye'de genel olarak sosyal bilimlerin, daha dar anlamda edebiyatın modern bilim yöntemlerinin nesnesi olarak ele alınışı Darülfünun Edebiyat Şubesinin açılmasıyla başlar. Darülfününun Edebiyat Şubesinde Ali Ekrem (Bolayır) ve Ömer Ferit (Kâm) şerh-i mütûn (metinler şerhi), Halid Ziya (Uşaklıgil) edebiyat tarihi dersleri verir. 1913 yılında buraya tayin edilen Köprülüzade Mehmed Fuad, bir yandan Türk edebiyatı tarihi derslerini okutur, diğer yandan da bilimsel çalışmalarını sürdürür. İlk ciddî çalışması, büyük ölçüde Gustave Lanson'un daha sonra Yusuf Şerif Kılıçel tarafından *Tarih-i Edebiyatta Usûl* başlığıyla Türkçe'ye de çevrilen (İstanbul, 1926) makalesindeki görüşlerden hareketle yazdığı *Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl* (Bilgi Mecmuası, I (1913), 3-52) başlığını taşır. Bunu 1918'de yazılıp 1919'da yayınlanan *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adlı eseri takip eder. Bu ilk eserlerin ardından *Anadolu'da İslâmiyet* (1922-23) ve 1926 yılında *Türk Edebiyatı Tarihi* yayınlanır (Köprülü 1990: IV-V). Son üç eser M. Fuad Köprülü'nün daha sonraki çalışmalarının ipuçlarını barındırdığı gibi istikametini de belirler. Onun sosyolojik ve tarihî metot çerçevesinde tarihten edebiyata, sosyolojiden tasavvufa kadar farklı disiplinlerin kesişim noktalarını dikkate alarak yaptığı çalışmalar, bugün belli bir alanda uzmanlaşma iddiasında bulunan sosyal bilimcilerin de vazgeçemeyecekleri kaynaklar arasında yerini almaktadır. Eserlerinin yanı sıra rahle-i tedrisinden geçen öğrencileri; Orhan Şaik Gökyay, Hüseyin Nihal Atsız, Nihat Sami Banarlı, Abdülbaki Gölpınarlı, Fevziye Abdullah Tansel v.d. Türk tarih ve edebiyatı üzerine yaptıkları çalışmalarla bir Köprülü mektebini oluştururlar.

Darülfünun lağvedilip yerine İstanbul Üniversitesi kurulunca (1933), Edebiyat Fakültesinin öğretim üyesi kadrosuna M. Fuat Köprülü, Ö. Ferid Kâm'ın da aralarında bulunduğu hocalar zamanla davet edilirler (İhsanoğlu 1993: 525). A. Ekrem Bolayır, Ö. Ferid Kâm ve M. Fuat Köprülü'nün yanı sıra *İslam Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi* adlı teziyle Türkiye'de ilk defa edebiyat doktoru unvanının alan (1922) Ali Nihat Tarlan, *Şeyhî Divanı'nı Tedkik* adlı eserini hazırladıktan sonra 1933 yılında metinler şerhi doçenti olarak Edebiyat Fakültesinin öğretim üyesi kadrosuna katılır (Çelebioğlu 1989: 8). Pozitivist ve sosyolojik yaklaşımların revaçta olduğu bu dönemde Tarlan, işin içine psikolojik yaklaşımı katarak metinler şerhinde yeni bir yöntem geliştirir (Kortantamer 1994: 1-10; Dilçin 2001). Yayınladığı metinler, Farsça'dan yaptığı çeviriler, yetiştirdiği öğrenciler ve edebiyat meselelerini ele aldığı makaleleriyle bir ekol haline gelir.

İstanbul Üniversitesinden sonra Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi kurulur (1935). 1946 yılına kadar Milli Eğitim Bakanlığına bağlı bir kuruluş olarak faaliyetlerini sürdüren Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde M. Fuad Köprülü Türk tarihi derslerini okutur. 1939 yılında Abdülbaki Gölpınarlı Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin öğretim üyesi kadrosuna katılır. 1942 yılında İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesine geçerek burada İslam-Türk tasavvuf tarihi ve edebiyatı derslerini okutur (Akün 1996: 146-149)[1]. Bilhassa tekke-tasavvuf şairlerinin eserleri ile başta Mevlânâ olmak üzere Farsça eser veren şairlerden yaptığı çevirilerle haklı bir şöhrete ulaşan Gölpınarlı, 1945'te yayınladığı *Divan Edebiyatı* Beyanındadır adlı kitapçığıyla uzmanı olduğu alana en kışkırtıcı eleştirileri yöneltir[2]. Abdülbaki Gölpınarlı'nın İstanbul'a naklinden sonra Necmettin Halil Onan, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde Türk edebiyatı dersleri verir ve bu görevini emekliye ayrıldığı 1960 yılına kadar sürdürür (Hayber 1988: 5). Onan'ın doktora öğrencilerinden Hasibe Mazıoğlu, *Fuzulî-Hâfız İki Şair Arasında Bir Karşılaştırma* (1951) ve Sedit Yüksel ise *Şeyh Gâlip Eserlerinin Dili ve Sanat Değeri* (1954) adlı doktora çalışmalarıyla Eski Türk Edebiyatı alanında bilimsel faaliyetlerini sürdürürler.

İstanbul, ve Ankara Üniversitelerinin ardından 1957'de Atatürk Üniversitesi kurulur ve bünyesinde Edebiyat Fakültesi açılır. Bu Fakültenin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü büyük ölçüde İstanbul'dan gelen hocaların katkı ve tasarıları doğrultusunda şekillenir. Ali Nihat Tarlan'ın doktora yaptırdığı Haluk İpekten ve Harun Tolasa ile Hasibe Mazıoğlu'nun doktora öğrencisi olan Hüseyin Ayan lisans düzeyinde verdikleri derslerin yanı sıra yönettikleri lisansüstü çalışmalarla Atatürk Üniversitesinde Eski Türk Edebiyatı araştırmalarının dikkati çekecek bir düzeye erişmesine katkıda bulunurlar.

1945'lerden sonra üniversite sisteminin dünyanın hemen her yerinde olağanüstü bir gelişme gösterdiği bilinmektedir. Üretim ve nüfus kapasitesinin artışıyla insan faaliyetlerindeki değişim, üniversite sisteminin gelişmesinde etkili olmuştur (Gulbenkıan 2000: 37-38). Dünyadaki bu gelişmeler Türkiye'de 1970'lerden itibaren etkisini gösterir ve üniversiteleşme süreci ivme kazanır. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ile Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü aynı yıllarda Eski Türk Edebiyatı alanında yeni pencereler açarlar. Ege Üniversitesi'nde Tunca Kortantamer yeni, disiplinler arası yaklaşımla eski metinlere yönelir. Harun Tolasa ise tezkire metinlerine çağdaş eleştiri yöntemleriyle yaklaşarak yeni çalışma alanlarının varlığına

---

[1] Ali Alparslan, **Abdülbaki Gölpınarlı** adlı eserinde onun 1937'de Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinde göreve başladığını ve 1940 yılında İstanbul'a geçtiğini yazmaktadır (1996: 4).

[2] Daha sonra da tartışmalara yol açan bu yazı yayınlandığında tepkiyle karşılanır: Nurullah Ataç, "Mektup-Abdülbaki Gölpınarlı'ya", **Ulus**, 16 Nisan 1945; Orhan Şaik Gökyay, "Bu da Divan Edebiyatı Beyanındadır", **Yücel**, 112 (Şubat 1946), 186-193.

işaret eder. Boğaziçi Üniversitesinde dersler veren Fahir İz, ilk defa nesir antolojisi hazırlamak suretiyle şiirin gölgesinde kalan eski nesre dikkatleri çeker. Onun ayrıca eski harflerle yayınlanan nazım antolojileri Eski Türk Edebiyatı dersleri için metin ihtiyacını karşılar. Fahir İz'in Boğaziçi Üniversitesi'nde başlattığı faaliyetleri, bugün Günay Kut devam ettirmektedir.

Bu arada üniversitelerin yanı sıra akademik çevrelerin dışında özellikle eğitim enstitülerinde ve Ankara'da Türk Dil Kurumu bünyesinde görev yapan edebiyat tarihçilerinin çalışmalarından da söz etmek gerekir. Eğitim enstitülerindeki görevlerinin yanı sıra eski Türk Edebiyatı alanındaki çalışmalarıyla da dikkatleri çeken isimlerin başında hiç kuşkusuz Orhan Şaik Gökyay gelir. Orhan Şaik Gökyay eski metinlere olan vukufuyla metin üzerinde çalışanların hemen her zaman onun adını akıllarında tutmak zorunda kalacakları bir eleştirmen olarak tanınır. Bu çerçevede Farsça'dan yaptığı tercümeleri ve Eski Türk Edebiyatı alanındaki makaleleriyle Hikmet İlaydın'ı da zikretmek gerekir. Türk Dil Kurumu çevresinde eser verenler arasında ise Agâh Sırrı Levend, ilk başta akla gelen bilim adamıdır. Agah Sırrı Levend Türk dili ve edebiyatının pek çok sorunu üzerine düşünen, üreten bir edebiyat tarihçisidir. Ali Şir Nevayî'yi bütün yönleriyle tanıtan odur. Ayrıca o *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eseriyle Osmanlı edebiyatı tarihinin kaynaklarını ciddi olarak tasnif eden kişidir. *Divan Edebiyatı* adlı eserinde de divan şairlerinin hayal dünyasında yer alan tarihî ve mitolojik unsurları ortaya koymuştur.

1980'lere kadar Eski Türk Edebiyatı'nın çalışma alanları aşağı yukarı belli olmuştur. Üniversite sayısının hızlı bir tırmanışa geçtiği 1990'lı yıllardan itibaren öğretim üyesi sayısına paralel olarak yayın sayısında da hızlı bir artış gözlenmektedir. Türkiye'de 1981 yılına kadar on sekiz üniversite açılmışken bu sayı 1990'a kadar otuza, 1998'de ise elli üçe ulaşmıştır. Özel ve vakıf üniversiteleriyle birlikte düşünüldüğünde bu sayı seksenlere çıkmaktadır. Bugün hemen her şehirde bir, büyük şehirlerde bir kaç üniversite vardır. Her üniversitede Fen-Edebiyat Fakültesi ve Eğitim Fakültesi mevcuttur. Bu fakültelerin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinde Eski Türk Edebiyatı dersleri YÖK'ün çerçeve programı doğrultusunda okutulmaktadır. Ayrıca yüksek lisans ve doktora programlarında Eski Türk Edebiyatı bilim dalında akademik çalışmalar yapılmaktadır. Türkiye'deki üniversitelerde çalışmalarını sürdüren öğretim üyeleri ya yukarıda sözünü ettiğimiz bölümlerden mezundurlar yahut da bu bölümlerde akademik hayata atılan öğretim üyelerinin danışmanlığında çalışmalarını yapmışlardır. Dolayısıyla Türkiye'de Eski Türk Edebiyatı çalışmalarının içeriği ve yönü sözü edilen kurum ve kişilerin hedefleri doğrultusunda belirlenmiştir.

Bugüne kadar Eski Türk Edebiyatı alanında yapılan yayınları içerik bakımından sınıflandırdığımız zaman çalışmaların metin neşri, şerh ve tahlili, yazma eserlerin tespit ve tasnifi, mukayeseli ve tematik inceleme ve monografi alanlarında yoğunlaştığını görüyoruz (Aynur 2005).

A. Metin Neşri

Yazma eserlerin eski harflerle yapılan baskıları genellikle tek nüshaya dayanan metinlerdir. Birden fazla nüsha kullanıldığında da nüsha farkları ve kullanılan nüshalarla ilgili ayrıntılı bilgi verilmediği için hangi metinlerin hangi nüshalardan alındığını tespit etmek güçtür. Tenkitli ve karşılaştırmalı metin çalışmaları ilk defa İstanbul Üniversitesi'nde görev yapan Alman bilim adamlarının öncülüğünde gerçekleşmiştir. Alman Şarkiyatçı Hellmuth Ritter (1892-1971)'in öğrencilerinden Ahmet Ateş, Nihat Sami Banarlı'nın yayınladığı *Dâsitân-ı Tevârih-i Mülûk-i Âl-i Osmân* vesilesiyle kaleme aldığı "Metin Tenkidi Hakkında" başlıklı yazısıyla, tenkitli metin neşrinde uyulması gereken esasları tespit etmiştir (1942: 253-267). Bu esaslar, Yusuf Ziya Kavakçı'nın *İslam Araştırmalarında Usûl* adlı eserinde daha sistemli bir hâle getirilmiştir (1976). Yöntem sorununu ele alan bu çalışmaların dışında, uygulamalarda karşılaşılan problemlere ilişkin olarak Mertol Tulum'un *Tarihî Metin Çalışmalarında Usûl* adlı eseri (2000), karşılaştırma imkânı da veren bir çalışmadır.

Bugün üniversitelerde yapılan yüksek lisans ve doktora tezlerinin büyük bir kısmının yine metin kurma ve inceleme üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir (Açıkgöz 2001: 17). Bu akademik çalışmalarda tenkitli metni hazırlanan eser hakkında ve hazırlanış yöntemiyle ilgili bilgiler verildiği halde genel bir değerlendirme yapılarak karşılaşılan sorunlara çözümler öneren bütüncül yaklaşımlardan uzak bir görünüm vardır. Hatta ele alınan her metinle ilgili çabalar yayınlanmadığı için tezle birlikte kütüphane raflarında kalmaktadır. Bir istisna olarak metin neşrinde uyulması gereken esasların, üzerinde çalışma yapılan tezkire ve divan metinlerinde nasıl uygulandığını gösteren makalelere *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*'nin ilk sayısında yer verilmiştir (1996). Rıdvan Canım'ın Latifî Tezkiresi, Filiz Kılıç'ın Âşık Çelebi Tezkiresi, Aysun Sungurhan'ın Beyanî Tezkiresi; Metin Akkuş'un Nef'î Divanı, Ali Fuat Bilkan'ın Nabî Divanı ve Muhsin Macit'in Nedim Divanı ile ilgili makaleleri konuyu uygulama boyutu ile ele almakla birlikte yöntem sorununa çözümler getirecek bir kılavuza dönüşmemiştir.

Bugün bilimsel yöntemlere uygun olarak hazırlanmış metinlere duyulan ihtiyaç anlaşılmış olmakla birlikte sağlam metin kurmanın yolu yordamı konusunda bir başvuru kitabı yoktur. Bir eserin yazma nüshaları arasındaki genetik bağlar ayrıntılı olarak ortaya konulmadan nüshaların sadece istinsah tarihlerine ve varak sayılarına bakılarak yapılan tercihler sonucunda tenkitli metin başlığı altında yeni nüshalar ortaya konulmaktadır. Transkripsiyonlu metin ortaya koymaktan başka işlevi olmayan çalışmalar azımsanmayacak kadardır. Nüsha farkları arasında tercihte bulunmak için araştırıcıların birikiminin ne ölçüde elverişli olduğu da ayrı bir sorun olarak ortadadır. Bütün bu sorunlarla birlikte ve onlara rağmen yine de akademik çalışmaların büyük çoğunluğunu divan, mesnevi, tezkire vd. metinleri oluşturmaktadır.

1) Divanlar: Bilimsel yöntemlere uygun olarak neşredilen ilk divan Ali Nihad Tarlan'ın hazırladığı Hayalî Bey Divanı'dır (1945). Bunu Fuzulî, Necatî, Ahmed Paşa Divanı ve Zatî'nin gazelleri takip eder. Ancak bu eserlerin daha sonra tespit edilen nüshalarındaki önemli farklar, mevcut neşirlerin yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu durum, daha sonra yayınlanan bazı edisyon kritikli divanlar için de geçerlidir.

Mevcut neşirlerle ilgili sorunlara rağmen adında "divan/ divançe" kelimesini taşıyan yaklaşık 350 eserin transkripsiyonlu metni yüksek lisans, doktora ve doçentlik tezi olarak hazırlanmış, bunların bir kısmı Kültür Bakanlığı, Millî Eğitim Bakanlığı, Türk Dil Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi gibi resmî kurumlar tarafından yayınlanmıştır (Aynur 2005: 367-373). Bilimsel yöntemlerle yapılan bu çalışmaların yanı sıra popüler anlayışla da pek çok divanın yayınlandığı bilinmektedir. Bu alanda özellikle Sadettin Nüzhet Ergun'un gayretlerini zikretmek gerekir. Sadettin Nüzhet Ergun divan edebiyatına dair pek çok makalenin yanında Bakî, Neşâtî, Şeyhülislam Bahayî, Fehîm-i Kadîm gibi usta şairlerin divanlarını yeni harflerle yayınlar. İsmail Hikmet Ertaylan ise Ahmed-i Daî, Cem Sultan, Gazi Giray, İlahî, Hamidî, Kabûlî, Hüseyin Baykara, Lutfî gibi Türk şairlerinin Farsça ve Türkçe şiirlerini ihtiva eden divanlarının kısa bir incelemeyle birlikte tıpkıbasımını yayınlar (Ünver 1974: 201-231). Bu ilk neşir faaliyetleri arasında Abdülbaki Gölpınarlı'nın hazırladığı Nedim ve Yunus Emre divanlarını da zikretmek gerekir.

Cumhuriyet döneminde yayınlanan Türkçe divanları ele alan iki makalede 1991 yılına kadar yayınlanan divanlarla ilgili ayrıntılı bilgilere ulaşmak mümkündür (Ünver 1974: 201-231; Biltekin 1991: 213-233). Türkçe divanların bir proje çerçevesinde bilimsel neşirlerini yapmak hususunda bir adım atılmış değildir. 1990'dan itibaren Akçağ Yayınevi "Zirvedeki Şiir Ustaları" serisi içerisinde divanların popüler neşirlerini yaparak büyük bir ihtiyacı karşılama yoluna gitmiştir. Bazı eleştirilere rağmen divan şiirinin en büyük ustalarının Türkçe divanları, bu proje çerçevesinde yayımlanarak genel okuyucunun istifadesine sunulmuştur.

2) Mesneviler: Eski Türk Edebiyatı alanında yapılan çalışmalar arasında divanlardan sonra ikinci sırayı mesneviler alır. Mesneviler içinde Leylâ vü Mecnun, Yusuf u Züleyha, Ferhad u Şirin gibi çift kahramanlı aşk hikâyeleri, üzerinde en çok çalışılan eserlerdir. Bunların ardından Yunus'un Risaletü'n-nushiyyesi ve Şeyh Gâlib'in Hüsn ü Aşkı ikinci sırayı alır.

Mesnevilerle ilgili toplu değerlendirmeler açısından bugüne değin yapılan en önemli çalışma Amil Çelebioğlu'nun *Türk Edebiyatında Mesnevi* (1999), adlı eseridir. Akademik çalışmalarını büyük ölçüde mesneviler üzerinde yoğunlaştıran diğer bilim adamları arasında Kemâl Yavuz ve İsmail Ünver'i anmak gerekir. Kemâl Yavuz doktora tezi olarak hazırladığı Muinî'nin Mesnevi-i Muradiyesi ile

başladığı çalışmalarını Âşık Paşa'nın Garib-nâme adlı eserini yayınlayarak sürdürür. İsmail Ünver ise Ahmedî ve Ahmed-i Rızvan'ın mesnevileri üzerinde çalışmıştır. Mesnevi neşirlerinin yanı sıra beş mesneviden meydana gelen hamselerin incelenmesi hususunda Tunca Kortantamer'in *Nevizâde Atâyî ve Hamsesi* adlı doçentlik tezi daha sonraki aynı tür eserlerin incelenmesinde bir model olmuştur. Son yıllarda yapılan çalışmalarda, modern anlatı türlerinin incelenmesinde kullanılan yöntemlerin mesnevi metinlerine uyarlanması yoluna gidilmektedir. Ancak bu hususta bireysel çabalar, yöntem sorununa çözüm getirecek bir bütünlüğe ulaşmamıştır.

3) Tezkireler: Tezkireler, XVI. yüzyıldan geçen asrın başına kadar bir süreklilik içinde şairlerin hayatlarına ve sanatlarına dair devrin anlayışını yansıtan, Güftî'nin *Teşrifatü'ş-şuarâsı* hariç, mensur eserlerdir. Tezkirelerin varlığına ilişkin bilgiler çok eski olmasına karşın bu eserlerin önemine ve bilimsel yöntemlere uygun olarak neşrine duyulan ihtiyaç oldukça yenidir. Osmanlı şiir tarihi ve eleştirisinin ilk örnekleri olan tezkirelerin sağlam metinlerinin ortaya konulması ve değerlendirilmesi konusunda ilk adımlar, Haluk İpekten tarafından *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler* adlı doçentlik teziyle atılmıştır (1969). İpekten öğrencilerini şair tezkirelerine yönlendirmek suretiyle tezkire metinlerinin hazırlanması hususunda öncülük yapmıştır. Halûk İpekten'le aynı bölümde akademik hayata atılan Harun Tolasa *XVI. Asır Tezkirelerine Göre Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi* adlı doçentlik çalışmasıyla benzer nitelikteki çalışmalar için bir model ortaya koymuştur (1976). Daha sonra Halûk İpekten, danışmanlığını yaptığı doktora öğrencilerini tezkireler üzerinde çalışmaya yönlendirmek suretiyle tezkire metinlerinin gün ışığına çıkmasına büyük katkı sağlamıştır. Elde ettiği ilk veriler ışığında Atatürk Üniversitesi'nde lisans ve yüksek lisans düzeyinde şair tezkirelerini yıllarca okutmuş, ders notlarını da *Türk Edebiyatının Kaynaklarından Türkçe Şuara Tezkireleri* adıyla teksir halinde bastırmıştır (1986). Ardından bir grup meslektaşıyla birlikte *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'nü yayınlamıştır (1989). Onun açtığı bu yol, attığı adım takipçilerini bulmuş öğrencilerinden Mustafa İsen, tezkirelerin tamamının neşri konusunda özellikle resmî kurumların dikkatini çekmeyi başarmıştır. Nitekim Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu tezkire metinlerini yayınlamaya başlamıştır. Mustafa İsen bir yandan tezkire metinlerini sadeleştirerek daha geniş bir araştırıcı kitlesinin yararlanmasına olanak sağlarken diğer yandan da bu alana yönlendirdiği akademisyen arkadaşlarıyla birlikte şair tezkirelerini ele alıp büyük ölçüde içeriklerinin tanıtılmasına çaba harcamaktadır. Bu alanda son olarak *Şair Tezkireleri* (2002) yayınlanır.

Anadolu sahasında yazılmış ilk tezkire 1538 yılında Sehi Bey tarafından kaleme alınan *Heşt-Behişt*'tir. Sehi Bey, eserini yazarken Ali Şir Nevayî'nin (ö.1501) *Mecâlisü'n-nefâyis* adlı şairler tezkiresini örnek almıştır. Türk edebiyatında Ali Şir Nevayî'den başlamak üzere kaleme alınan 36 şair tezkiresinin varlığı bilinmekte-

dir. Nevayî, Sâdıkî ve Müctehidzâde'nin eserlerinin dışındaki 33 tezkire Osmanlı sahasında yazılmıştır. Bu gün misak-ı millî sınırları dışında kalan geniş bir kültür coğrafyasında; Üsküp, Selanik, Yenice, Tebriz, Bağdat, Halep vs. gibi merkezlerde yetişen yüzlerce şair ve eserleri hakkında tezkirelerde bilgi mevcuttur. Nail Tuman bütün tezkireleri ve diğer biyografi kitaplarını tarayarak yazdığı Tuhfe-i Nailî adlı eserinde şairlerin biyografilerini alfabetik sıraya göre vermiştir. Bugün aşağı yukarı bütün tezkirelerin tenkitli metinleri hazırlanmış, büyük bir kısmı da yayınlanmıştır (İsen vd., 2002).

B. Metinler Şerhi ve Tahlili

Filolojik yaklaşımların ağır bastığı klasik devir şiir metinleri üzerine yapılan Sadî, Hafız ve Mesnevi şerhlerini ayrı tutarsak modern bilim anlayışına uygun metin şerhi çalışmalarının öncüsü ve en büyük ustası olarak Ali Nihat Tarlan adını zikretmemiz gerekir. Onun *Metinler Şerhine Dair* yazdığı kitapçık (1937), klasik şerh usûlünü aşan iddialara sahiptir. Yoksa aynı yıllarda Tahirü'l-Mevlevî'nin Bakî, İbn-i Kemâl, Sabrî ve Nedim'in şiirlerinden yaptığı klasik usûle bağlı şerhleri görmezlikten gelmiyoruz (Bu şerhler hakkında bilgi için bkz. Şentürk, 1991: 68-114). Ali Nihat Tarlan daha üniversitede göreve başlamadan *Şeyhî Divanını Tetkik* (1933), adlı hem İran edebiyatıyla mukayeseler bakımından hem de şerh ve tahlil yöntemlerini örtüştürmek açısından gerçekten önemli bir eserin yazarıdır. Ali Nihat Tarlan'ın bu kitabı, onun danışmanlığında tez çalışmalarını yürüten Mehmed Çavuşoğlu'nun *Necatî Bey Divanı'nın Tahlili* ve Harun Tolasa'nın *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası* adlı doktora tezleri için bir örnek teşkil etmiş, daha sonra sistematik divan tahlillerinin sayısı artmıştır. Ancak yapılan tahliller sonucunda elde edilen verilerden hareketle ileri bir adım atılamamıştır.

Ali Nihat Tarlan'ın *Fuzulî Divanı Şerhi*, onun konuyla ilgili bir başka çalışmasıdır. Haluk İpekten'in Fuzulî, Bakî ve Nailî'den yaptığı şerhlerle, Metin Akar'ın *Su Kasidesi Şerhi* (1994), İskender Pala'nın *Şi'r-i Kadîm Şerhleri* (1997) ve Ahmet Atilla Şentürk'ün Ahmed Paşa'nın *Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler* (1994), Necatî Bey'in *Sultan Bayezid Medhiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar* (1995), Yahyâ Beğ'in *Şehzade Mustafa Mersiyesi yahut Kanunî Hicviyyesi* (1998) ve *Osmanlı Şiiri Antolojisi* (1999) Tarlan'ın şerh yönteminden belirgin izler taşımaktadır. Şentürk, Tarlan ve Tahirü'l-Mevlevî'nin şerh usullerini birleştirmekle beraber edebî eserlerin izahında tarihî ve sosyolojik verilerden büyük ölçüde yararlanmıştır.

Gelenekselleşen şerh yöntemlerinin yanı sıra akademik çevrelerin dışında şiirin sorunlarıyla ilgilenen eleştirmenlerin çağdaş eleştiri yöntemlerini eski metinlere uygulamaları yeni bakış açılarının gereğine olan inancı kuvvetlendirmiştir. Özellikle disiplinlerarası çalışmaların rağbet görmesi ve geleneksel yöntemlerle yapılan şerh ve tahlillerin hep aynı sonuçları vermesi yeni arayışları

zorunlu kılmıştır. Bu çerçevede Tunca Kortantamer'in tarihî ve sosyolojik yaklaşımı göz ardı etmeden metnin yapısına yönelik değerlendirmeleri ile Cem Dilçin'in yapısalcı yöntemden yararlanarak Fuzulî'nin şiirleri ve Osman Horata'nın Necatî Bey'in "Döne Döne" redifli gazeli üzerinde yoğunlaşan bakış açıları akademik çevrelerin dışında da yankı uyandırmıştır.

Eski metinlerde neyin anlatıldığı konusundaki vurgunun nasıl anlatıldığı sorusuna cevap verebilecek arayışlara yönelmesi sadece metin şerhi ve tahlili için değil, aynı zamanda tenkitli metin konusundaki yöntem sorununa da katkılar sağlayacaktır. Nitekim Cem Dilçin'in Fuzulî'nin şiirlerine düştüğü notlar üzerine yoğunlaşan çalışmalarının bir ürünü olarak Fuzulî Divanı üzerine düştüğü notlar, içinde eski metinleri yayına hazırlayanların göz ardı edemeyecekleri ölçütler barındırmaktadır.

Bilhassa Osmanlı sahasında yetişen şair ve yazarların ortaya koydukları metinler üzerinde yoğunlaşan çalışmalar, kuşkusuz aynı yoğunlukta katalog çalışmalarını da zorunlu kılmaktadır. Ancak katalog hazırlamak, bireysel çabaların üstünde, ekip ve maddi olanaklar gerektiren çalışmalara gereksinim duyduğundan daha farklı sorunlar ortaya çıkmaktadır.

C. Kataloglar

Yazma eserlerin bulunduğu yurt dışındaki kütüphanelerin katalogları yıllar önce hazırlanmıştır (Levend, 1984: 523-531). Yurtiçinde de yazma eser bulunduran çok sayıda kütüphane vardır (Bayraktar, 1995). Ancak bu kütüphanelerden kataloğu hazırlananların sayısı olukça azdır. (Ayrıntılı bilgi için bkz, Kaynaklar Bölümü)

Türkiye'deki en büyük yazma eser koleksiyonuna sahip olan Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki eserlerin kataloglanması bile daha bitirilebilmiş değildir. İstanbul'daki kütüphanelerde bulunan Türkçe Yazma Divanlar (1959), Hamseler ve Arapça ve Farsça Divanların Katalogları da bugün artık yeni bilgilerle gözden geçirilmeyi gerektirecek kadar eskimiştir. Kültür Bakanlığı Kütüphaneler Genel Müdürlüğü tarafından başlatılan ve Türkiye'deki bütün kütüphanelerdeki el yazması eserlerin tavsifini amaçlayan Türkiye Yazmaları Toplu Katalogu (TÜYATOK) projesi de ne yazık ki yeterince hız kazanamamıştır.

Eski harfli matbu divan ve mesnevilerin de tam bir katalogu mevcut değildir. Seyfettin Özege'nin Atatürk Üniversitesine bağışladığı muazzam koleksiyonun katalogu ile Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi Matbu Eserler Katalogu ise genel kataloglardır. Halûk İpekten ve Mustafa İsen imzalı Basılı Divanlar Katalogu (1997) önemli bir eksikliği telafi etmektedir.

Ç. Süreli Yayınlar

Bu başlık altında üniversitelerin bünyesinde faaliyetlerini sürdüren ve eski Türk edebiyatının çeşitli konularıyla ilgili bilimsel yazılara yer veren süreli yayın-

lardan söz edilecektir. Bu tür dergilerin başında hiç kuşkusuz ilk sayısı 1916 yılında yayınlanan ve 1933 yılına kadar kırk dokuz sayı çıkan Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası gelir (Albayrak 1993: 525-26).

İkinci olarak Mustafa Kemâl Atatürk'ün emriyle M. Fuat Köprülü tarafından kurulan İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünün yayın organı olarak çıkan Türkiyât Mecmuası'dır. 1925'te ilk sayısı çıkan ve hâlen 20. cilde ulaşmış bulunan Türkiyat Mecmuası'nda da eski Türk Edebiyatı ile ilgili önemli makaleler yer almaktadır. Ayrıca Enstitü yayınları arasında M. Fuad Köprülü'nün *Millî Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri* (1928) ve Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Melâmîlik ve Melâmîler* (1931) adlı çalışmaları da bulunmaktadır.

İstanbul, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi bünyesinde çıkan *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, DTCF'nin yayınladığı *Türkoloji Dergisi*, Atatürk Üniversitesi *Edebiyat Fakültesi Dergisi* ve bunları takip eden Ege Üniversitesi'nin *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Marmara Üniversitesi'nin çıkardığı *Türklük Araştırmaları Dergisi* ile Harvard Üniversitesi'nde yayın faaliyetini sürdüren *Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)* ve Ahmed Yesevi Üniversitesi bünyesinde çıkan *Bilig, İlmi Araştırmalar ve Türk Kültürü İncelemeleri*, Eski Türk Edebiyatı alanında ortaya konulan bilimsel çalışmalara yer veren kurumsallaşmış nitelikteki süreli yayınlardır. Bunlara Prof. Dr. Nâzım Hikmet Polat'ın yayınlamayı sürdürdüğü *Türklük Bilimi Araştırmaları*'nı da ilave etmek gerekir.

Fakülte dergilerinin yanı sıra enstitüler bünyesinde de dergiler çıkarılmaktadır. Hemen her üniversitede Sosyal Bilimler Enstitüsü ve bazı üniversitelerde Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü bulunmaktadır. Türk üniversitelerinde bugün üçü İstanbul, 'da, diğerleri de Ankara, İzmir, Adana, Konya ve Erzurum'da olmak üzere faal durumda sekiz Türkiyat Araştırma Enstitüsü vardır. Bunların içinde İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü ve Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü'nün süreli yayını bulunmaktadır.

Bütün bu süreli yayınların dışında *Dergâh, Tarih ve Toplum, Türk Edebiyatı, Yedi İklim* gibi popüler dergilerde de eski Türk edebiyatı çalışmalarına yer verilmektedir. Ancak resmi kurumların çıkardığı hakemli/hakemsiz süreli yayınlarda ortaya konulan ürünlerin büyük bir kısmı akademik unvan ve kariyer elde etmek arzusunun baskısı altında yazılmış metinler olmanın ötesinde anlam ifade etmemektedir. YÖK'nun akademik atama ve yükseltmelerde aranacak ölçütler arasında hakemli dergilerde yer alan yayınlara verdiği öncelik diğer üniversitelerin bünyelerinde de süreli yayınların sayısal olarak artmasında katkı sağlamıştır. Ancak akademik yükselmelerdeki etkisi düşünülerek çıkartılan fakülte ve enstitü dergilerinin nitelik bakımından tatmin edici olduklarını iddia etmek zordur.

D. Bilimsel Toplantı ve Kongreler

İstanbul, Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nce ilki 1973'te toplanan ve bugüne kadar 15 kez yapılan Türkoloji Kongrelerinde de sahayla ilgili birçok tebliğ sunulmuştur. Kültür merkezi olmuş ve tarihsel kimliğini muhafaza eden şehirlerde yapılan yerel ve ulusal sempozyum ve panellerle önemli gün ve tarihlerin yıldönümleri vesilesiyle yapılan etkinlikler çerçevesinde Eski Türk Edebiyatı alanındaki çalışmalara da yer verilmektedir. Özellikle Osmanlı Devletinin kuruluşunun 700. yıl dönümü münasebetiyle yapılan sempozyum ve paneller Osmanlı edebiyatına ilişkin pek çok çalışmanın gün ışığına çıkmasına olanak sağlamıştır.

Eski Türk Edebiyatının bir bilim dalı haline gelmesinde M. Fuat Köprülü ve Ali Nihat Tarlan'ın katkılarının nisbeti ve niteliği ortaya koymaya çalıştığımız bu tablodan açık olarak anlaşılmaktadır.

İkinci bir husus, öncü isimlerin tamamı Batı dillerinin yanı sıra Arapça ve özellikle Farsça'ya kaynaklardan yararlanacak düzeyde vakıftırlar. Onun için de çalışma alanları oldukça geniştir. Bu gün herhangi bir yabancı dili, akademik basamakları geçecek düzeyde bilmek, eski harfli metinleri okumak ve çok tasvirî bir incelemeyle yayınlamak ayrıcalık sayılmaktadır. Bir şairin dünyasına girecek kadar estetik zevki gelişmemiş, incelediği eserlerin hangi koşullarda üretildiğini değerlendirecek kadar tarih bilgisinden yoksun kişilerin ortaya koyacakları ürünlerin niteliği her zaman tartışmaya açıktır.

Üniversitelerde yapılan yüksek lisans, doktora ve doçentlik tezlerinin yanı sıra üniversite dışından ve içinden pek çok yazar ve araştırmacı divan edebiyatının çeşitli sorunlarına değinen yazılar kaleme almışlardır. Ayrıca şairlerin geçmiş asırlardaki 'ruh akrabalarını' tanıma ve tanıtma arzusundan kaynaklanan yazıları göz ardı edilmeyecek düzeydedir. Bilhassa divan şiirinden yararlanma imkânlarının olup olmadığı hususundaki tartışmaların bir ucunun her zaman bugünden geriye yöneldiği dikkate alınırsa eski şairlere gösterilen ilginin farklı bir nitelik kazandığı söylenebilir.

Divan şiirine vaktiyle yöneltilen eleştirilere, pek çok akademisyenin yıllar sonra cevap verme arzusundan kaynaklanan yazıların sayısı da az değildir. Divan şiirinin sosyal hayatla irtibatı, metin bütünlüğü, sevgilinin cinsel kimliği gibi konularda akademik hayatın başlangıcında olan meslektaşlarımızın bugünden geçmişe cevap yetiştirme arzularının sonucunda ortaya çıkan metinler, genel okuyucuya yönelik bir birikimin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Diğer yandan günümüzün okuyucularına divan şiirini sevdirmek ve divan şairlerinin dünyasını sezdirmek amacıyla yazılan pek çok metinle karşılaşmaktayız. Bu hususta Mehmed Çavuşoğlu'nun *Divanlar Arasında* adlı eserinin gördüğü ilgi cesaret verici olmuştur. Cemâl Kurnaz'ın denemeleri ve İskender Pala'nın eserleri geniş kitleler,

özellikle üniversite öğrencileri arasında kabul görmüştür. Nihayet bugünle geçmiş arasındaki bağlara vurgu yaparak ilgiyi eski metinlere yöneltme gayretleri de hem akademik çevrelerce hem de muhafazakâr şair ve yazarlarca benimsenmiş görünmektedir. Bu doğrultuda Beşir Ayvazoğlu'nun *Aşk Estetiği ve Geleneğin Direnişi* adlı eserleri ile Necmettin Türinay'ın *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları* adlı kitabı ve Muhsin Macit'in *Gelenekten Geleceğe* adlı çalışması mevcut birikimi ve endişeleri ortaya koyan ürünlerdir.

Bugün Eski Türk Edebiyatı alanında yapılan çalışmalar diğer disiplinlerden bağımsız olarak büyük ölçüde şiir merkezli bir fasit daireye dönüşmüş görünmektedir. Başlangıçta çizilen, sözgelimi M. Fuat Köprülü'nün eserlerinde görülen geniş bakış açısı daralmış, nerdeyse metin neşri işin esası haline gelmiştir. Diğer taraftan divan edebiyatı kavramının tekabül ettiği dünya farklı şekillerde algılanmakla birlikte çalışmalar giderek Osmanlı, misak-ı millî ölçeğinde değerlendirilir olmuştur.

Üniversite sayısındaki hızlı artış, eğitimi lise düzeyine indirmiştir. Öyle ki Eski Türk Edebiyatı dersleri tekdüze, yalın kat ve iddiasız bir eski-yeni tezadına indirgenmek istenmektedir. Mesleki kariyerlerinin son aşamasına gelen akademisyenlerin lisansüstü programlarda danışmanlık ve lisans düzeyinde hocalıkla sınırlanan ilgileri nitelikli ürünlerin ortaya çıkmasına yetmemektedir. Yayınlanan ve edisyon kritikli metinleri ortaya konulan bunca esere rağmen Osmanlı şiiri konusunda bütüncül bir değerlendirme yapmak, kalıplaşmış yargıları karşısında sorular sormak, yeni projeler ortaya koymak mümkün olmamaktadır. Özellikle doktora ve doktora sonrası çalışmalarda metin neşrinden vazgeçerek mevcut metin birikimini değerlendirmek, yeni yöntemlerle incelemek yoluna gidilmelidir.

KAYNAKLAR

AÇIKGÖZ, Namık (2001), "Cumhuriyet Döneminde Klâsik Türk Edebiyatı Çalışmaları", (*Cumhuriyetin 75. Yılı Münasebetiyle Cumhuriyet Döneminde Dil ve Edebiyat*, Panel 26 Ekim 1998 Van), İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı.

AKÜN, Ömer Faruk (1994), "Divan Edebiyatı", *DİA*, C. 9, İstanbul: s. 389-427.

AKÜN, Ömer Faruk (1996), "Abdülbaki Gölpınarlı", *DİA*, İstanbul, XIV: 146-149.

ALBAYRAK, Nurettin (1993), "Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası", *DİA*, İstanbul, VIII: 525-527.

AYNUR, Hatice (2005), *Üniversitelerde Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları*, İstanbul.

BİLTEKİN, Halit (1991), "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Yayımlanmış Divanlar Üzerine II", *Türkoloji Dergisi*, Ankara, IX-: 213-233.

BAYRAKTAR, Nimet-Mihin Lugal (1995), *Türkiye Yazma Eser Kütüphaneleri ve Bu Kütüphanelerde bulunan Yazmalarla İlgili Yayınlar Bibliyografyası*, Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul.

ÇELEBİOĞLU, Âmil (1989), *Ali Nihad Tarlan*, Ankara

DİLÇİN, Cem (2001), *Studies on Fuzuli's Divan*, Harvard.

GULBENKİAN KOMİSYONU (2000), *Sosyal Bilimleri Açın*, (çev: Şirin Tekeli), Metis Yayınları, İstanbul.

HAYBER, Abulkadir (1988), *Necmettin Halil Onan*, Ankara.

İHSANOĞLU, Ekmeleddin (1993), *"Darülfünun", DİA*, İstanbul, VIII: 521-525.

İPEKTEN, Halûk-Mustafa İsen (1997), *Basılı Divanlar Kataloğu*, Ankara.

İstanbul, Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü (1997), *Türkiye Üniversitelerinin Türkiyat Araştırmaları Enstitüleri, Türkiyat Araştırmaları Merkezleri, Türkiye Üniversitelerinin Türk Dili, Türk Edebiyatı ve Türk Folkloru İle İlgili Bölümleri*, İstanbul.

KAVAKÇI, Yusuf Ziya (1976), *İslam Araştırmalarında Usûl*, Ankara.

KILIÇ, Atabey (2001), "Cumhuriyet Döneminde Eski Türk Edebiyatı Araştırmalarına Genel Bir Bakış", *Eski Türk Edebiyatı Üzerine Yazılar*, Kayseri: 185-194.

KORTANTAMER, Tunca (1994), "Teori Zemininde Metin Şerhi Meselesi", *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8 (1994): 1-10.

KÖPRÜLÜ, Orhan F. (1987), *Fuad Köprülü*, Ankara.

KÖPRÜLÜ, Orhan F. (1990), *Köprülü'den Seçmeler*, İstanbul.

KUT, Günay (1989), *Orhan Şaik Gökyay*, Ankara.

LEVEND, Agâh Sırrı (1984), *Türk Edebiyatı Tarihi I-Giriş*, Ankara.

SEMPOZYUM (1998), *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek*, Metis Yayınları, İstanbul.

ŞENTÜRK, A. Atilla (1991), *Tâhirü'l-Mevlevî, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul.

TULUM, Mertol (2000), *Tarihî Metin Çalışmalarında Usul Menâkıb-ı Kudsiyye Üzerinde Bir Deneme*, İstanbul.

ÜNVER, İsmail (1974), "Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Yayımlanmış Divanlar Üzerine", *Cumhuriyetin 50. Yıldönümü Kitabı*, Ankara.

Türkiye'deki Üniversitelerde Görev Yapan Eski Türk Edebiyatı Uzmanları

Prof. Dr. Abdülkadir Gürer	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Atilla Şentürk	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Kırkkılıç	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Mermer	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Sevgi	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Fuat Bilkan	Tobb Üniversitesi
Prof. Dr. Cemâl Kurnaz	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Cihan Okuyucu	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Emine Yeniterzi	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Filiz Kılıç	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Gönül Ayan	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan Kavruk	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Aynur	Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Hüseyin Akkaya	Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. İ. Çetin Derdiyok	Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. İskender Pala	Uşak Üniversitesi
Prof. Dr. Mahmut Kaplan	Celâl Bayar Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Arslan	Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Mine Mengi	Çukurova Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Muhsin Macit	Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa İsen	Başkent Üniversitesi
Prof. Dr. Namık Açıkgöz	Muğla Üniversitesi
Prof. Dr. Nihat Öztoprak	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Osman Horata	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Pervin Çapan	Muğla Üniversitesi
Prof. Dr. Sabahattin Küçük	Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Sadık Erdem	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Tulga Ocak	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Yekta Saraç	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. İlhan Genç	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Kırkkılıç	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Kartal	Gazi Osmanpaşa Üniversitesi
Prof. Dr. Atabey Kılıç	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Azmi Bilgin	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. İ. Hakkı Aksoyak	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Menderes Coşkun	Kırıkkale Üniversitesi
Prof. Dr. Metin Akkuş	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Sabahat Deniz	Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Turgut Karabey	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Yaşar Aydemir	Gazi Üniversitesi

Prof. Dr. Zehra Toska	Boğaziçi Üniversitesi
Doç. Dr. Kenan Erdoğan	Celal Bayar Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih Koksal	Ahi Evran Üniversitesi
Doç. Dr. Hanife Dilek Batislam	Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. Ömür Ceylan	Kültür Üniversitesi
Doç. Dr. Ziya Avşar	Bozok Üniversitesi
Doç. Dr. Yavuz Bayram	Hitit Üniversitesi
Doç. Dr. Şener Demirel	Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Muhittin Eliaçık	Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Ali Esir	Rize Üniversitesi
Doç. Dr. M. Muhsin Kalkışım	Rize Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Kırbıyık	Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Sadık Armutlu	İnönü Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Aslan	Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. İsrafil Babacan	Giresun Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Atilla Batur	Dumlupınar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ömer Bayram	Nevşehir Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ekrem Bektaş	Harran Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Bekir Çınar	Niğde Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Bilal Elbir	Celal Bayar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Rasih Erkul	Celal Bayar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Kemal Kahramanoğlu	Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Beyhan Kesik	Giresun Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Orhan Kurtoğlu	Gazi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Cafer Mum	İnönü Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Furkan Öztürk	Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ali Emre Özyıldırım	Yıldız Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Bahir Selçuk	Adıyaman Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ebubekir S. Şahin	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. İbrahim Halil Tuğluk	Adıyaman Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Semra Tunç	Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Lokman Turan	Atatürk Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Kaplan Üstüner	Harran Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Halil İbrahim Yakar	Gaziantep Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Bilge Kaya Yiğit	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Tuba İsen Durmuş	Başkent Üniversitesi
Dr. Halil Çeltik	Gazi Üniversitesi
Dr. Gamze Demirel	Fırat Üniversitesi
Dr. Özlem Ercan	Uludağ Üniversitesi
Dr. Hasan Gültekin	Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. İlyas Yazar	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Ayşe Yıldız	Gazi Üniversitesi

XI. GELENEK VE MODERN ŞİİR

Muhsin Macit

Modern Türk şiiri üç ayrı imkândan; divan edebiyatı, halk edebiyatı ve batı edebiyatından yararlanarak gelişmiştir. Türk şiirini besleyen bu kaynaklardan ilk ikisini, özellikle divan şiirini gelenek kavramıyla karşılayarak sunduğu imkânlar üzerinde duracağız. Gelenek kavramının kullanım alanının çeşitliliği ve değişkenliğinden ötürü, eskilerin tabiriyle *efrâdını câmi ağyârını mâni* bir tarifini yapmak zordur. Bununla birlikte bilhassa son yıllarda kapsamı genişleyen bu kavramın farklı disiplinlerde kazandığı anlamlar üzerinde durarak tasvirî bir çerçeve çizmeye çalışacağız.

Bilindiği üzere gelenek kavramı, bu güne kadar üç farklı anlamda kullanılmıştır:

Gelenek, ilk olarak anane kavramının yerine sosyolojik çerçevede kullanılmış ve bu anlamıyla yaygınlık kazanmıştır. Bu kullanımıyla gelenek, bir toplumda eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, töre ve davranışlar demektir. Kavramın bu şekildeki kullanımının bir kültür ve kimlik sorunu olarak ortaya çıktığı bilinmektedir (Kortantamer 1999: 162). Dolayısıyla millî kimlik oluşturma çabalarının bir sonucu olarak kavrama gereğinden fazla vurgu yapılmış ve belli kesimler *anane* kavramıyla folkloru öne çıkarmışlardır (Öztürkmen 1998: 41-115). Klasik kültürden gelen miras reddedilerek, klasik Türk müziğinin yerine türküler, divan şiirinin yerine ise sözlü gelenek ürünleri konulmak istenmiştir. Bu tecrübelerin ardından bazı kültür adamları ve yerlilik arzusu taşıyan şairler bu gün divan edebiyatı üzerinde odaklanan gelenek sorununu gündeme getirmişlerdir. Bu çerçevede bakıldığında gelenek, ülkemizde yaşanan bilinç eksikliğini giderme çabasının ürünüdür. Çünkü gelenek bilinci, kültürel sürekliliği sağlar (Ayvazoğlu 1995:11-12). Gelenek bilincinin temelini tarih şuuru teşkil eder. T. S. Eliot'a göre, "geleneğe sahip olmak için önce 'tarih şuuru' geliştirmeye ihtiyaç vardır". Ancak, "tarih şuuru sadece geçmişin geçmişliğini bilmek değil, fakat onun halde de var olduğunu anlamak demektir" (1983: 20-21).

Tarih şuuru fertlerin tarih hakkındaki düşünceleridir. Ortak tarih şuurunun doğması sadece bugün mevcut olan şeylere meşruluk ve güç kazandırmakla kalmaz, yeniliklere temel bulmakta da faydalı olabilir. Bugün hayatımızda var olmayan bir şeyin kaynağı eski geçmişimizde bulunduğu veya gösterildiği takdirde o da bir çeşit meşruluk kazanır, yerli ve millî olur. Geçmişten kök bulmak, yeni hâle getirmekle aynı manâya gelir (Güngör 1986: 79-80). Yerliciliğin somut bir ifade şekli ise kültür milliyetçiliğidir (Sarıbay 1999: 166-172). Yerlicilikle yerellik

ve hatta yerlilikle yerellik birbirinden farklı kavramlardır. Dilimizde yerellik kavramıyla aynı manada kullanılan Arapça kökenli mahallî kelimesi ise olumsuz çağrışımları içinde barındırır. Yerellik, aynı ülkenin içinde belirli bir yeri imler. Yerel sözcüğünün bölgesel, yerli kavramının ulusal kaplamı vardır. Dolayısıyla yerli sıfatı, bir anlamda ulusallığın, yabancıya karşı korunma gereksiniminin dışavurumudur (Demiralp 1999: 234-43). İşte bu yüzden, ne zaman bu günden geriye doğru bakılsa, gelenek kavramının ürkütücü çağrışımıyla karşılaşmak mümkündür. Çünkü, milliyetçilik, muhafazakârlık, yerlilik ve gelenek gibi kavramlar halâ aydınlarımızın durdukları yere göre anlam kazanmaktadırlar.

Gelenek kavramı son yıllarda mistik tecrübeyi ve hikmeti öne çıkaran dinsel bir anlam kazanmıştır. İngilizce *tradition* kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. René Guénon, Frithjof Schuon, Titus Buckhardt ve Seyyid Hüseyin Nasr'ın öncülüğünü yaptığı dinlerin aşkın birliğine ve vahye dayalı dinlerin öğretisine dayanır. Bu anlayış yukarıda sözünü ettiğimiz ilk tarifle tam olarak örtüşmez. Ancak muhafazakârlar da dinin yapısal ve simgesel öğelerine büyük bir ilgi duyarlar. Ayrıca tarihsel geçmişle birlikte kutsala önem atfederler (Nisbet 1997: 93-127). Gelenek kavramına bu ikinci anlamı yükleyenler, modernizmin bıraktığı tüm boşlukları doldurmak niyetindedirler. Belki bu yüzden gelenek, son yıllarda kullanılan büyülü kelimelerden biri olmuştur.

Gelenek kavramı en fazla şiir merkezli tartışmalarla estetik bir çerçevede gündeme gelmiştir. Estetik çerçevede bu kavramla kast edilen ise halk ve divan şiirinin bize dönük yüzleridir. Günümüz şairlerinin divan edebiyatına yönelişleri estetik kaygılarından kaynaklanan bir sorundur. Ahmet Oktay'ın ifade ettiği gibi, *Yahyâ Kemâl'in dışında hemen hiç kimse gönlünce gerçekleştirebildiğine inanmadığı için*, yinelenen bir sorun değildir (Oktay 1992: 27). İkinci Yeni şairlerinin *sinsi bir divan şiiri muhipliği* ile suçlandıkları yıllarda Divançe, Divan adlı şiir kitaplarının; kaside, gazel, rübai başlıklı şiirlerin yayınlanması divan edebiyatını yeniden gündeme getirir. Divan şiirine yönelen şairlerin, zaman zaman sadece söyleyiş ve edâ düzeyinde kalan *fantezi niteliğindeki* bazı denemeleri köklü bir ilginin uyanmasına yetmez.

Gelenekle ilgili tartışmaları daha çok divan şiirinin yaşama ve direnme gücünün test edilmesine yönelik tecrübelerin *sembolik ifadelendirilişi* belirlemektedir. Bu tecrübelerin olumlu örneklerini veren şairler vardır. Dolayısıyla günümüzde de gelenekle çağdaş şiirin imkânlarını buluşturan şairlerin tartışmalara esas olacak ölçüde ürünler yayınlaması şiirimiz için önemli bir göstergedir. Bu bakımdan son yıllarda gelenek, şiir kelimesiyle bir arada telaffuz edilmesinde sakınca görülmeyen ve hatta şiire itibar kazandıran bir kavram konumuna yükselmiştir. Köklü bir şiir geleneğimizin olduğuna, artık kimsenin itirazı yok. Şiir geleneğimize yaptığımız bu vurgu, hayalî bir geçmiş yaratma gayretinden çok, var olanı sahiplenme arzusu taşır. Çünkü ortada *divan edebiyatı beyanında* söylenen söz-

ler değil, geleneğin diri gövdesi ve onu yeniden yorumlayan sanatkârların eserleri var. Geleneğe bilinçli bir yöneliş söz konusudur.

Tarihinde kültürel değişim yaşayan toplumlarda gelenek bilinci zayıflar, ancak en köklü devrimlerin yaşandığı toplumlarda bile geleneğin izleri büsbütün silinemez. Ayrıca bunca tecrübe göstermiştir ki, dildeki değişmeler bir kopmaya yol açmadığı sürece gelenek, soluk çizgilerle de olsa, varlığını devam ettirir. Aslında her metin, kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer alır ve hiçbir metin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamaz. "Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir" (Aktulum, 1999: 18). İşte bu yüzden divan şiirini kıyasıya eleştiren şairlerin de neticede aynı dile yaslanmalarından ötürü geleneğin dünyasından kaçamadıkları görülür. *Çünkü şiir ne yana yönelirse yönelsin geçmişten tam kopmaz. Eski motif ve imgeleri de değerlendirmek, onlarla da beslenmek zorundadır* (Necatigil 1983: 95).

Geleneğe dayanmak şair olmanın ilk ve tek şartı değildir elbette. Ama divan şiirinden bilinçli bir şekilde yararlanma gayretleri kültür ve sanat alanındaki zihniyet değişiminin bir göstergesi sayılabilir. Ne var ki bir çok alanda olduğu gibi, gelenek konusunda da aydınlarımızın tavrını batılı değerler belirlemektedir. Ayrıca pek çok şair ve yazarın divan şiirine bakış açısını belirleyen estetik kaygıları değil, dinî muhtevadan soyutlanmış *batıl itikatları*dır (Mungan 1982: 75-76). Geleneğe ilişkin tartışmaların ilmî ve felsefî bir zemine oturabilmesi için öncelikle bilgilerimizin sahih olması ve divan şiirinin bir *inanç alanı* olmaktan çıkarılması gerekir.

Modern şiirimizde gelenek meselesinin gündeme geldiği günden bu yana, klasik şiirimizle estetik endişelerden kaynaklanan bir hesaplaşma ihtiyacının doğduğu ve bu tartışmaların fasit bir daire içinde tekrarlandığı bilinmektedir. Gelenekten yararlandığını iddia eden şair ve yazarların eserlerinin irdelenmesi söz konusu edilen tartışmaları sürdürmekten daha önemlidir. Çünkü geleneği yok sayanlardan, ona dört elle sarılanlara kadar geniş kesimin önemli bir ortak paydası var: O da her iki kesimin de klasik şiirimizi olumlu veya olumsuz düzeyde ciddiye aldığı hususudur.

Modern Türk şiirinde gelenekle ilişkisini sürdüren şairlerin geniş bir yelpazede yer aldığı ve bu kesimin modern şiirimiz içinde tali bir çizgi oluşturduğu gerçektir. Bununla birlikte şiirimizin bu gün ulaştığı konumda divan şiirinin ses, söyleyiş, imaj dünyası ve dil zevkini yeniden yorumlayarak bir terkibe ulaşan şairlerin katkısı inkar edilemez. Çünkü modern şiirimizin oluşum evresinin başında Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi iki büyük usta var. Gerçi belli bir

dönem şiir dışı etkenlerden dolayı Haşim'in şair kimliği Yahya Kemal'in gölgesinde kalmıştır ama bu Haşim'in etkisini görmezlikten gelmemizi gerektirmez.

Buraya kadar yaptığımız açıklamalardan sonra daha önce bazı yazar ve şairlere sorulan şu soruları tekrar edebiliriz: Günümüzün şairi divan ve halk şiirinden nasıl yararlanabilir? Geleneğin modern bir şaire sunabileceği imkânlar nelerdir? Her şeyden önce şunu belirtmekte yarar var: Gelenekten yararlanmak isteyen her şair kendi birikimine, ilgi alanına ve şiir zevkine göre değişik yöntemler deneyebilir. Ancak bunun da asgari şartı, hangi gelenek olursa olsun, o geleneğin imkânlarının bilinmesidir. Sonra gelenekten yararlanan şairlerin ortaya koydukları eserlerden hareket ederek ilginin hangi noktalarda yoğunlaştığını saptamak suretiyle sağlıklı bir sonuca varabiliriz. Bu açıdan bakıldığında gelenekten yararlandığını ifade eden şairlerin şu hususlar üzerinde vurgu yaptıklarını görüyoruz (Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Macit 2005a).

A. Ritim: Hecelerin belli sayıda öbekleşmeleriyle, vurgulu ve vurgusuz, uzun ya da kısa hecelerin düzenli dizilişiyle şiirde ritim sağlanır. Divan şiirinde ritmi sağlayan unsurların başında vezin, kafiye ve redif gelir. Bu düzenli tekrarlar şiirde âhengi sağlar. Divan şiirinde âhengin sağlanmasında aruz ölçüsünün sağladığı dil disiplini etkili olmuştur. Aruz ölçüsünün yanı sıra dizelerin ritmik düzenlenmesine zemin hazırlayan ve onu teşvik eden diğer unsurlar kafiye ve rediftir. Divan şiirinde kafiye ve redifin kullanımını büyük ölçüde gelenek belirler. Kafiye kullanımında nazım şekillerinin de belirleyici bir yanı vardır.

Bugüne kadar divan şiirinin dayandığı müşterek zemine yönelik pek çok eleştirel tavır belirmiş olmasına ve hatta bu şiirin lügâti kıyasıya eleştirilmiş olmasına rağmen sesi ve dolayısıyla âhengi konusunda olumlu düşüncelerin her zaman ortaya konulmuş olması dikkat çekicidir. Bununla birlikte divan şiirinde sesin fonksiyonu zaman zaman abartılarak anlamdan bağımsız bir işlevi olduğu iddia edilir (Tanpınar 1985: 12). Ancak, divan şairlerinin sıkı sıkıya bağlı oldukları estetik, istif ve dil disiplininin yarattığı çağrışım gücü, artık, modern şair ve eleştirmenler tarafından da kabul görmüştür (Macit 2005: 9-20; Necatigil 1983: 105-106; Sılay 1992: 68). Çağdaş şairlerimiz bu birikimi göz ardı etmemişler; aruzu yaşayan Türkçeyle buluşturdukları gibi gazel, kaside, rubaî ve hatta XV. yüzyıldan sonra divan şiirinde de pek kullanılmayan tuyug nazım şeklini, geleneğin sıkı kurallarına bağlı kalmadan, kullanmışlardır (Kurnaz 1989: 24-26).

Divan şiirinde kullanılan vezin aruzdur. Aruz ölçüsünün Türk şiir geleneği içerisinde geçirdiği evreleri, hece-aruz tartışmalarını ve serbest şiirin nasıl revaç bulduğuna dair ayrıntıları burada tekrar etmeğe gerek yok. Şiirde vezin zaruretinin -ister aruz ister hece ölçüsü olsun- savunuculuğunu yapan ve bu doğrultuda başarılı ürünler veren şairler olduğu gibi başka biçim arayışlarına giren ve beğenilen eserler ortaya koyan şairlerimiz de var. Çünkü şiir, kelime savurganlığını

dizginleyerek dilin musikîsini öne çıkarmaya yarayan kafiye, redif ve vezin gibi unsurların üstünde, ne bunlarla kayıtlı ne de tamamen bağımsız bir söz sanatıdır. Divan şiirine bakıldığında kafiye, redif ve vezin gibi biçimsel unsurların, usta şairlere geniş imkânlar sağlamalarına karşın *müteşâirleri* taklitçilik seviyesinden ileri geçirmeyen tuzaklar olduğu görülür.

Divan şiirinde dilin kullanımını büyük ölçüde ritmik akışkanlığı sağlayan biçimsel unsurlarla söz sanatları ve mazmûnlar belirlemektedir. Arûz ölçüsünün sağladığı imkânları tevarüs eden Kemal Edip Kürkçüoğlu, Hasan Ali Yücel, Şahin Uçar (Şeydâ), Nejat Sefercioğlu, Cem Dilçin, Cemâl Kurnaz gibi isimlerin *tarz-ı kadîm* üzere şiirler söylediklerini görüyoruz. Ayrıca günümüzün zevkine uygun olarak arûzla şiirler yazan Mehmet Çınarlı, Fuat Bayramoğlu, Talât Halman, Abdullah Öztemiz Hacıtahiroğlu, Bekir Sıtkı Erdoğan ve Ali Günvar gibi şairlerin kaydettikleri irtifâ, vaktiyle Arapça ve Farsça'dan dilimize sözcüklerin girmesinin sadece şairlerin Türkçe'yi arûz ölçüsüne uydurma çabalarıyla ilintili olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Şeyh Galib'e Çiçekler* başlığı altında yazdığı Hüsn ü Aşk veznindeki şiirlerini de bu çerçevede değerlendiriyoruz.

B. **Tasavvuf:** Divan edebiyatının modern Türk şiirine yansıyan bir özelliği de bir yandan göçebe kültürümüzün dinamizmi ve hümanizmiyle diğer yandan bölgesel, yöresel özelliklerle yoğrulan tasavvuftur (Halman, 1999: 40-41). Tasavvuftan yararlanabilmek için şairin mistik tecrübesi olmasa bile mistik bilgiye sahip olması gerekir. Cumhuriyet devri Türk şiirinde mistik eğilimi olan şairler ve onların bu doğrultuda ortaya koydukları eserlere bakıldığında tasavvufun bir ölçüde belirleyici olduğu görülür (İnam 1996: 162-178).

Şiir ve tasavvuf kavramları ne zaman birlikte anılsa hemen akla en iyi örneklerin verildiği dönemi temsil etmiş olmasından dolayı divan edebiyatı gelmektedir. Oysa divan edebiyatıyla uğraşanlar sürekli yalın kat bir tasavvuf anlayışı çerçevesinde o dönemin metinlerini değerlendirir ve şerh ederler. Bu tasavvuf anlayışı resmî ideolojinin onayladığı Hanefî fıkhına dayalı Osmanlı ulemasının temsil ettiği İslam anlayışına oldukça uygundur. Aslında divan şairlerine isnat edilen tasavvuf anlayışı, Muhyiddin Arabî'nin geliştirdiği vahdet-i vücud nazariyesinin oldukça sünnîleştirilmiş yorumundan başka bir şey değildir.

Gerçi Muhyiddin Arabî'nin görüşlerinin diğer tarikatlar ve özellikle Nakşibendi geleneği üzerinde önemli izleri vardır (Algar 1991: 1-20). Osmanlı tasavvuf düşüncesinde de vahdet-i vücud felsefesi farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bunlardan ilki ehl-i sünnet çerçevesine sadık bir yorumdur. Bu yorumun en dikkate değer temsilcilerinden biri, Celvetîliğin kurucusu Aziz Mahmud Hüdayî'dir (ö.1623). Hüdayî, zahidâne bir tasavvuf anlayışının taraftarı olarak vahdet-i vücûdu olabildiğince şeriat çerçevesinde yorumlamaya çalışır. İkinci olarak Nakşi-

bendilik geleneği içerisindeki sufîlerin yorumudur. Bu yorumun en önemli temsilcisi Molla İlahî'dir (ö.1491). Üçüncü olarak vahdet-i vücudun felsefi bir nitelik taşıyan panteist yorumudur. Şeyh Bedreddin örneğinde gördüğümüz bu yorum, bilhassa Bayramiyye Melâmîliği ve Halvetiye tarikatı içindeki zümrelerin itibar ettikleri bir anlayıştır. Bu anlayışta ön plana çıkan kutb telakkisinin hurûfî etkilerle yakından bağlantılı olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla Osmanlı düşüncesinin, bilhassa şiirinin vahdet-i vücutçu bir karakter taşıdığı söylenebilir (Ocak 1998: 130-131). Ancak bugün, Osmanlı dönemi metinleri incelenirken sergilenen tutumun etkileşim meselesiyle ve vahdet-i vücudun farklı yorumlarıyla ilgili olduğu söylenemez. Çünkü, şerh veya tahlil yapanların tasavvufî metinlere bakış açıları, pek farkında olmasalar bile, tarihî değil, daha çok ideolojiktir. Bilhassa Osmanlı uleması tarafından dışlanan, sünnî İslam anlayışının dışında değerlendirilen pek çok şair, vahdet-i vücud ortak paydasında bir araya getirilmekte ve günümüzdeki farklı yorumlar karşısında alınan tavrın tam aksine, söz konusu şairlerin büyük çoğunluğu sünnî İslam çerçevesine sokularak tarihî seyre çok aykırı değerlendirmeler yapılmaktadır. Hâl böyle olunca zaten anlaşılması güç olan metinlere günümüzde revaç bulan tahrif edilmiş tasavvuf anlayışları doğrultusunda yaklaşılmakta ve yapılan tahliller de malûl hale gelmektedir.

Tasavvuf, İslâmın muhabbete dayalı bir yorumudur. İnsana saygı esası üstünde gelişmiştir. Sûfilere göre insan, evrenin küçük bir modelidir. Mutlak varlığın yansımasından oluşan evrenin tüm nitelikleri, insanda yeniden bir araya gelir. Vahdet-i vücûd denilen bu anlayışla yola çıkan sûfiler, evreni sonsuz sayıda aynacıklardan oluşan tek bir aynaya benzetirler. Her bir aynacıkta hepsi Allah'tan yansıyan farklı görüntüler parlamaktadır (Akarlı 1986: 116-127).

Tasavvufun dili, dinî tecrübenin dilidir. Dinî tecrübe dinden dine, kültürden kültüre değişiklik arz etmektedir (Aydın 1994: 90). Dolayısıyla bizim Tanrı'yı kavrayışımız da kültürümüzün ve dinî geleneğimizin mirası olan işaret ve sembollerle şartlandırılmış bir şekildedir. Dinî tecrübeye dayalı ifadeler daha çok mecazî ve sembolik dile yakındır. Bu bakımdan dinî tecrübe ile kazanılan duygu ve kavrayışı, onu yaşamayanlara layıkıyla anlatmak mümkün değildir (Koç 1995: 191-215). Mutasavvıfların oluşturduğu mecaz ve mazmunlarla örülü sembolik dilin, günlük dilden sapmayla oluşturulan bir üst dile, yani şiire dönüştürülmesi kolay olmuştur. Onun için geleneğimizin aktarıcısı olan ünlü mutasavvıfların pek çoğu aynı zamanda şair kimlikleriyle de tanınmaktadırlar.

Modern Türk şiirinde mistik eğilimleri olan, hatta Hint felsefesine yönelen şairlerin başında Asaf Halet Çelebi gelir. Sezai Karakoç ve Ebubekir Eroğlu'nun şiirleri ise modern mistik tecrübenin ürünü olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Hilmi Yavuz tasavvufun istiareli dilinden ve menkıbelerden yararlanır. Serbest biçimde yazılmış izlenimi veren şiirlerinde bile arûz ölçüsünü çok başarılı bir biçimde kullanan Ali Günvar ise modern bir derviş duyarlığıyla sufîlere mahsus bir söyle-

yiş mükemmelliğine erişmiştir. Adını andığım şairlerin ortaya koydukları ürünler, modern Türk şairlerinin tasavvufun imkânlarından hangi düzeyde yararlandıklarını göstermektedir.

C. Mazmun ve hayal dünyası: Divan edebiyatının mazmun edebiyatı olduğu, bir takım klişe sözlerin sürekli tekrar edildiği söylenegelmiştir. Bilhassa güzellik unsuru olarak meselâ; *gonca* yahut *lal* denilince dudağın, *servi* denilince boyun, *lülü* denilince dişin kast edildiği söylenir ve bu istiarelerin birer mazmun olduğu ifade edilir. Divan şairlerinin bu kelimeye anlam, öz, ustaca söylenmiş söz, amaç, nükte manâlarını verdikleri bilinmektedir (Çavuşoğlu 1987: 198-205). Kelimenin içinde gizlenen anlama istiare yoluyla mazmun denilir (Uçar 1994: 182-183). Mazmun, divan edebiyatının estetik anlayışının bir gereği olarak değişik söz ve anlam sanatlarıyla bağlantılı bir dil ustalığıdır (Mengi 1992: 10-11). Bir sözün veya beytin içinde gizli olan manadır (Pala 1993: 1, 10-11). Ancak, mazmun bunları da ihtiva etmekle birlikte başka unsurları da içinde barındırır.

Divan şiirinde mazmun kullanımı az sözle çok şey anlatma imkânını sağlamıştır. Şairler bir beyit içinde bir dünya kurarlar. Bunu yaparken ortak mecaz ve istiareleri kullanırlar. İstiare dilde mevcut olan kelimeler kullanılarak yeni kavramlar icat etmek için yapılır. Orijinallik söyleyişle, hüsn-i talil ve vech-i şebehlerle sağlanır. Nitekim günümüzde *tarz-ı kadîm üzre* gazel söyleyen şairler de divan şairlerinin kullandıkları teşbih, mecaz ve istiarelere yeni anlamlar yüklemektedirler.

Şiir, güzel söz söyleme sanatıdır. Şairler de söz ve anlam sanatlarını kullanarak şiir söylerler. Günümüzde de durum çok farklı değildir. Fakat, günümüzün şairlerinin kullandıkları mecaz ve istiarelerde müştereklikler aranmaz. Şairler kullandıkları sembol ve metaforlarla kendilerine mahsus bir atmosfer yaratabilirler. Çünkü divan edebiyatında müşterek bir hayal dünyasından bahsetmek mümkün olduğu halde modern Türk şiirinde ortak bir imaj dünyasından söz etmek imkansızdır. Daha bireysel tercihler söz konusudur ve şairler orijinal imajlarla ancak kalıcı olabilirler. Günümüzün iletişim araçları ve çok hızlı değişen ve işleyen zaman divan şairlerinin tecrübesini tekrarlamaya imkân vermez. Ancak, bu tecrübeden günümüzün şartlarına göre yeni semboller ve metaforlar oluşturulabilir. Bunlar da çok şahsî olmak zorundadır.

Divan şiirinin ortak bir imaj dünyası vardı ve bir şair, şahsî tasarrufta bulunabildiği ölçüde başarılı oluyordu. Neticede bu tenevvü şiiri sığlıktan ve sıradanlıktan kurtarıyordu. Meselâ, şair mazmunu servi olan bir beyit söylediği zaman okurun hayal dünyasında karşılık buluyordu. Günümüz şiirinin en büyük açmazlarından biri bu imkândan yoksun bırakılmış olmasıdır. Mitoloji, onu günlük hayatın içine sokan efsane ve masal gibi olağanüstülüklere açık kapı bırakan her düşünce ve hayatın dışına itilerek bilimsel gerçeklik, pozitivizmin yoğun etkisiyle, mutlak

hakikat olarak baş köşeye oturtulmuştur. Oysa toplumların ortak şuurunda tarihsel ve bilimsel gerçekler değil, efsane ve menkıbelerin beslediği mitoloji canlı kalır.

Netice itibariyle her sanatkâr birikimine, mizaç ve meşrebine göre bir geleneğe eklemlenme, bir geleneği yeniden üretme çabasına girebilir. Geleneğin dünyasına girmek hususunda günümüzün sanatkârları düne göre daha talihliler. Ancak gelenekten yararlanan şairlerin eserlerine bakıldığında ilginin ders kitapları ve antolojilerle sınırlı olduğu kolayca görülebilir (Macit 2001: 295-304). Alıntılar Fuzulî, Bakî ve Şeyh Gâlip'in beyitlerinden yapılır ve göndermeler daha çok onlaradır. Arada bir de Nedim hatırlanır. Oysa ilhamını tazelemek isteyen her sanatkâr artık bilimsel yayınları yapılmış divanları, mesnevileri, değişik antolojileri kolayca yanı başında bulabilir.

KAYNAKLAR

AKARLI, Engin D. (1986), "Tasavvuf", *Çağdaş Kültürün Oluşumu*, İstanbul.

AKTULUM, Kubilây (1999), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara.

ALGAR, Hamid (1991), "İlk Dönem Nakşibendi Geleneğinde İbn Arabî'nin Düşüncelerinin İzleri", çev.: Salih Akdemir, *İslamî Araştırmalar*, V, 1 (Ocak), 1-20.

AYDIN, Mehmet S. (1994), *Din Felsefesi*, İstanbul.

AYVAZOĞLU, Beşir (1989), *İslam Estetiği ve İnsan*, İstanbul.

AYVAZOĞLU, Beşir (1995), "Kültürel Sürekliliğe ve Geleneğe Dair" *Türk Edebiyatı*, 260 (Haziran): 11-12.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1987), "Mazmun", *Türk Dili*, 426 (Haziran): 198-205.

DEMİRALP, Oğuz (1999), "Modern Çağda İnsanın Toplumsal Kimlik Üçgeni", *Cogito* (Yerli Malı Yurdun Malı), 21 (Kış), 234-243.

ELIOT, T.S. (1993), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev.: Sevim Kantarcıoğlu, Ankara.

GÜNGÖR, Erol (1986), *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik*, İstanbul.

HALMAN, Talât (1999), "Düşünsel Muhalefet Tasavvuf", *Gösteri*, 212 (Temmuz-Ağustos): 40-41.

İNAM, Ahmet (1996), "Türk Şiirinde Mistik Yönelimler", *Ararken-Edebiyat Yazıları*, Ankara: 162-178.

İSEN, Mustafa (2002) vd. *Şair Tezkireleri*, Ankara.

KOÇ, Turan (1995), *Din Dili*, Kayseri.

KORTANTAMER, Tunca (1999), "Türk Edebiyatında Gelenek ve Modernlik Üzerine", *Kitaplık*, 38 (Güz): 162-174.

KURNAZ, Cemal (1989), "Divan Şiiri Geleneğinden Yararlanma", *Türk Edebiyatı*, 185 (Mart): 24-26.

MACİT, Muhsin (2005), *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Ankara.

MACİT, Muhsin (2005a), *Gelenekten Geleceğe*, Ankara.

MACİT, Muhsin (2001), "Divan Şiirinin Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Etkileri", *Hece* (Türk Şiiri Özel Sayısı), 53-55 (Mayıs-Temmuz): 295-304.

MENGİ, Mine (1992), "Mazmun Üzerine Düşünceler", *Dergâh*, 34 (Aralık): 10-11.

MUNGAN, Murathan (1982), "Bir Dil Gurbeti", *Gösteri*, 17 (1982): 75-76.

NECATİGİL, Behçet (1983), *Düzyazılar I Bile/Yazdı*, İstanbul.

NİSBET, Robert (1997), "Muhafazakârlık", çev.: Erol Mutlu, *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, yay.: Mete Tunçay-Aydın Uğur, Ankara: 93-127.

OCAK, Ahmet Yaşar (1998), *Osmanlı Toplumunda Mülhidler ve Zındıklar*, İstanbul.

OKTAY, Ahmet (1992), "Gelenek ve Şiir", *Şair ve Kurtarıcı*, İstanbul: 27.

ÖZTÜRKMEN, Arzu (1998), *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul.

PALA, İskender (1993), "Mazmun'un Mazmunu", *Dergâh*, 35 (Ocak): 1,10-11.

SARIBAY, Ali Yaşar (1999), "Yirmibirinci Yüzyıla Doğru Global Kapitalizm, Oryantalizm, Yerlicilik: Teorik Bir Çerçeve", *Cogito* (Yerli Malı Yurdun Malı), 21 (Kış): 166-172.

SILAY, Kemal (1992), "Müzik-Edebiyat Eleştirisi ve Divan Şiiri", *Edebiyat ve Eleştiri*, 3-4 (Temmuz-Eylül): 68.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1985), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul.

UÇAR, Şahin (1994), "Manâ ve Mazmun", *Tarih Felsefesi Yazıları*, Ankara: 182-183.

EKLER

DİVAN EDEBİYATI KİMİN?*

Orhan Şâik GÖKYAY

Bu bir sohbet toplantısıdır her zaman olduğu gibi. Bu kaydı koyduğum zaman hepimiz aynı konu etrafında toplanmış bulunuyoruz. Yani ben aranızdayım. Tercih ederdim aranızda olmayı; çünkü sohbed dediğimiz zaman sohbet ayrı olmaz, hepimiz bir aradayız. Benim sohbetimin konusu ve başlığı da iddialı konu ve başlıktır. Divan edebiyatı kimin? Yani bunu, kimin olduğunu bilmiyor muyuz ki böyle bir başlıkla sizin karşınıza çıkmak cesaretini gösteriyorum. Evet, bu cesaret nereden geliyor? Bu cesaret şuradan geliyor! Bir defa bu edebiyat bizim mi? 600 senedir, bizim şairlerimiz söylemişler mi, konuşmuşlar mı, yazmışlar mı, halk benimsemiş mi? Şu halde bunu bir okur yazar sınıfının, sadece medrese tahsili görmüş insanların tekelinde bir edebiyat saymayı doğru bulmuyorum, bulmadım. Ama vaktiyle ben de böyle okuttum. Henüz daha çiçeğimiz burnumuzda mıydı, neydi bilmiyorum ben. Öğrencilerimize de bu aldığımızı sattık. Ama sonradan ben bu işin içine dalıp da bu şairleri ele alan, şairlerimizi tartmaya çalışan kaynaklara geçtiğim zaman gördüm ki mesele öyle değil. Hem de bana ağır geliyor zaten. Bizim olan bir şeyi inkâr edip orada durup kalmak. O bakımdan bu divan edebiyatı kimin sorusunun cevabı bu sorunun içindedir bence. Bir şeyi unutmamak lâzım, o da bizim milletçe şair oluşumuzdur. Onu hiç unutmamak lâzım. Bu bir tutkudur, nerede okur yazarından tutun, pazarcısına kadar bırakalım bu edebiyatın içine giren manileri, türküleri, ağıtları bırakalım, ki bunların hepsi birer irtical konusudur. Yani kalemsiz kâğıtsız söylenen şeylerdir. Fakat pazarcılar kavununu da karpuzunu da kafiyeli sözlerle satıyor. Nereden geliyor bu? Bu tutku? Hatta daha ileri gidince televizyon reklâmlarına dikkat ediyorum. Kafiyeli olmaya özeniyorlar. Ha, demek ki bu bir kendimize ait, kendimizin özelliğini veren bir noktadır bizim için. Bir de Türkçe bir mecaz dilidir. Yani bir şiir gibidir.

Nereden anlıyoruz? Çok misaller var, ama ben birkaç tanesini arz etmek istiyorum. Sigara içmiyoruz, yahut birkaç tane içiyoruz, bırakmışız. Sigara içmeyen

* 26 Şubat 1987 günü Türk Dil Kurumu'nda yapılan konuşma.

bir arkadaşımıza, yani henüz daha böyle aslından ayrılmamış birine sigara veriyoruz. O demiyor ki-benimki başka olacaktır, ben o zıkkımı bırakalı çok oldu; ben öyle derdim. Ama o diyor ki içeni severim. Bu "içeni severim" başkadır. Ne diyor bana? "Allah acını unutturmasın!" diyor. İlk defa ben çok yadırgadım bu temenniyi, Türkçe'yi çok az biliyormuşum o zamanlar. Ben "bu acıyı çek, dur" diye anlamıştım. Hayır, Allah, bu acıyı bastıracak başka bir acı göstermesin demek istiyor o bize. Yani lügatleri açsak daha nice kelimeler bulabiliriz bunun içerisinde biz. Nekes, cimri, eli sıkı. Çoğaltabiliriz daha çünkü. Ben onu bilir, söyleyemem. Ama ne diyor halk? Onun cebinde akrep var. Şimdi onun cebinde akrep var başka bir şeydir, yüklü bin manâ taşır. Onlar âciz kelimelerdir. Ha bu bakımdan, böyle olunca Türklerin şiir tutkusunu anlamak çok kolay. Ama biz bakıyoruz ki, divan edebiyatına baktığımız zaman sanıyoruz ki diliyle, hayalleriyle, duyuşlarıyla, halktan uzak düşmüş bir toplumun eseri gibi sayıyoruz. Medrese tahsili görmüş, seviyesi yükselmiş, halktan kopmuş insanların eseri gibi görüyoruz. Hatta bu, bizim okul kitaplarına düşmüş bir görüşümüzdür. Okul kitaplarında biz böyle anlattık. Öyle mi acaba? Sahiden öyle mi?

Öyle olmadığını ben şimdi elimden geldiği kadar, inandığım için göstermeye çalışacağım. Şimdi bu bizim okul kitaplarından uzaklaştırdığımız, kırpıp kuşa çevirdiğimiz gazeller var ya, şiirler var ya, onlar aslında bizden, yani bu konuyu benimsemiş olan kimselerden bir şeyler söylüyor. Yani ölümden sonra bir dirilme bekliyor. Gelmişiz, bir daha uğramıyoruz yanına. Şimdi ben o mezarlıkta neler bulduğumu, neler gördüğümü anlatmak istiyorum. Bir defa hiçbir edebiyat tek bir şairin malı değildir. O, geçmişten gelen birtakım unsurları hazmetmiştir, onu bize vermektedir. Tıpkı ağaca baktığımız gibi, onu beslediğimiz gibi. Bakıyorsunuz ki çiçek açıyor, meyveyi veriyor. O gibi kültür merkezleri var. Yani bu işi besleyen birtakım merkezler var. Bunların bakanlığı var bir bakıma, yani bu edebiyatın. Ne onlar, bir defa İstanbul merkez. İstanbul saltanatın, devletin bir imparatorluğun merkezi. Onun yanında Diyarbakır, Amasya, Ankara, Konya, Kastamonu. Daha sayacağımız yerler var. Sonra bunları bize 16. yüzyıldaki eserler başka isimlerle tanıtıyor. Konya deyip kesmiyor. Menba-ı şuarâ... Yani şiirden anlayan insanların, ince ruhlu insanların vatanı burasıdır diyor. hangisini söylüyor? Üsküp için söylüyor, Filibe için söylüyor bunu. Küçük kentler için söylüyor. Kasabalar için söylüyor. Sade o kadar söylemekle kalmıyor. Prezerin-i Zerrin diyor, onu anlatırken.

Hele bir şey var, bana öyle geliyor ki, bu millet, bu edebiyatı tek başına benimser gibi geliyor bana. O zaman bana susmak düşecek. Diyor ki, Prezerin'de oğlan doğsa göbek adından önce mahlas koyarlar. Başka ne söyleyeyim?

Öyle küçük bir kasabada oğlan doğacak. Ana baba bunun ilerde şair olacağını kestirip daha önce mahlas koyuyor. İşte bu demektir ki bu kültür sadece İstanbul'da medresenin içerisine sığmış bir şey değil. Bütün imparatorluğu kaplamış bir şey. Menba-ı urefâ ve zurafâ. Yani oranın ocağı. Yani şair de yetiştirir, zarif insanlar da yetiştirir burası.

Bütün imparatorluğun içine serpilmiş olan bu yerler, bu kadar kuvvetle şiiri temsil ediyorlarsa, ne diye biz bunu sadece üç beş kişinin tekeline bırakalım, diyorum. Sonra bu kültür merkezleri dediğimiz yerlerde âdeta o devrin umumî klüpleri var. Ne bu klüpler? Bu klüpler, bahçeler; bu klüpler, konaklar; bu klüpler, meyhaneler. Yani nerede toplanıyorsa şairler, orada bir şiir pazarı kuruluyor. Bütün şairler mallarını döküyorlar ortaya. Alış veriş oluyor, nazireler yazılıyor, okunuyor karşılıklı. Bir değiş tokuş var.

Şimdi bu kahve sadece bir yerde değil ki. Lüks de değil, pahalı da değil. Yıl başı kahvesi de değil. Herkesin gidebileceği, çayını, kahvesini içebileceği bir yer. Tekkeler de öyle. Yani bu kültür merkezleri bütün şairlerin toplandığı, birbirlerini tanıdığı, birbirlerinin şiirleriyle haşır neşir olduğu yerler. Yani şair tek başına değil. Halkın içerisinde, halkla beraber. Bahçeler var, hem de öyle bahçeler ki bunlar. Bahçe merakı ayrıca şiir merakı gibi bir şey bizde. Durup dururken 18. yüzyılda bir lalenin 800'den fazla adı olmaz. Türkiye'nin nüfusu kadar lale adı var.

Yeni konan isimler kadar lale çeşidi var. Bir Mustafa Paşa bahçesi var. Bu adam varını yoğunu çiçeğe vermiş, meyveye vermiş. İlle de yerlerde, sözlerde aramayalım bunu. Çiçeklere ad koyuyor kendisi. Çiçeklere ad koymakta mucit bu adam. Yani bir çiçek yetiştiriyor, ama onun adını da veriyor. Sadece sümbüldü, güldü deyip geçmiyor. Bu, ayrı bir şairlik konusudur, ihtisasıdır çiçeklere ad vermek.

Nigârî var, zengin; gemici bu adam. Kitabı var, şiirleri de var. Konağı bütün şairlere açık. Şairlere açık dediğimiz zaman protokole tâbi değil bu konaklar. Kim istiyorsa, kim şairse, kim şiirden hoşlanıyorsa kapı her zaman sonuna kadar herkese açık. Onun içindir ki kolayca bu kültür merkezlerinde bu şiir hevesi dağılabiliyor. Tanınmış meyhaneler var; buralar yabancıların keyiflendikleri, zevk aldıkları yerler ama. Efe Meyhanesi var, hangi sayfayı açmışsam, şairlerle beraber Efe Meyhanesi çıkıyor karşıma. Ha demek ki orası şairlerin klübü gibi, onların gittikleri yer. Sonra onlar oraya yalnız da gitmiyorlar. Bir mezeci var, şair adam. Uğruyorlar mezeciye, mezelerini alıyorlar, beraberce kol kola, el ele meyhaneye gidiyorlar. Demek ki bir alış veriş var. Yazılı değil, kontratlı değil, mukaveleli

değil, senetli sepetli değil, ama alış veriş ediyorsunuz yani birbirinizle, şiir alıp şiir veriyorsunuz bu meyhanelerde. Bir tanesi de Şems Meyhanesi, Bursa'da. Sonra kahvehaneler. Kahve yayıldıktan sonrka, yani kahve Türkiye'de içilmeye başladıktan sonra kahvehaneler çoğalmış, bu kahvehaneler de bütün şairlerin toplandığı yerler. Bir taraftan kahvesini içiyor, bir taraftan şiirini okuyor, bir taraftan onları dinliyoruz, diyeceğim, bunlar da kültür merkezleri; böyle dediğim zaman, sadece böyle medreseler yahut okullar diye almıyorum onu. Halkın rahatça kültür alabileceği, kendi kültürünü değiştirebileceği, kenndi kültürünü pazarlayabileceği yerler olarak alıyorum. Şairler, sonra, birbirine bağlı. Yusuf Sine-Çâk öldükten bir sene sonra şair arkadaşları onun mezarına gidiyorlar, orada bir ihtifal yapıyorlar. Necatî'nin mezarını bir şair arkadaşı, Sehî yeniden yaptırıyor, yani bunlar öldüğü zaman artık, bizim yaptığımız gibi kesmiyorlar ilgilerini, onları beraberce yaşatıyorlar. Bunların adlarını çoğaltmak istemiyorum; çünkü bu, bir kitabın bütün sayfalarını beraberce buraya geçirmek anlamına gelecektir.

Bir de şairler var. Efendim, deminden beri neden bahsediyorum, şairlerden bahsediyorum, ama bunlar başka. Neden, çünkü bu şairler dediğimiz zaman bir tek şair değil ki başta kim, bunun bir öncüsü var. Araplar'ın bir sözü var, belki de bizi de etkiler bu söz. Halk baştakinin gittiği yola gider. O baştakilerin gittiği yol şiir yoludur. Osmanlı İmparatorluğu içerisinde hatta Osman Gazi'ye bile şiir atfederler; o bir tarihî sebeptir ama şiir onun değil. Fakat II. Murat'tan sonra bütün padişahlar şair, şehzâdeler şair. Olsun efendim, tabiî olsun. Kanunî diyor ki, benim imparatorluğumun en büyük zevki Bâkî gibi bir şairi tanımaktır, onun kıymetini bilmektir. Şimdi padişah Kanunî böyle dedikten sonra ne kalıyor geriye? Ama Kanunî de yarış halinde. Yarış halinde, çünkü mektuplar yazıyor, şiirlerini gönderiyor Kanunî Bâkî'ye, ötekilere. Nazire yazsınlar diye. Bâkî'nin cevabı, padişahım üç tane nazire yazdım aynı gazele, sizin kâ'bınıza varmak mümkün değil. O, tabiî biraz da Bâkî'nin padişahı sevmesinden geliyor. Ama padişah şiirle meşgul. Bir şair bununla beraber. O Manisa'da şehzâde iken, Sultan Dağı'nda yaylada beraberler. Sıtma tutuyor adamı inerken padişahın arabasında. Yani arada bir mesafe yok. Sadrazamla padişahın arasında mesafe var, ama şairle yok. Bunların arasında kadın şairler var. Hanım sultanlar var, şair. Gerçe hepsi şair değil, ama Korkut gibi, Cem gibi, ama şair. Ne diyorlar biliyor musunuz kadın şairlerden bahsederken: Erkek arslanlar arslan da dişi arslanlar arslan değil mi? O halde, demek kadınlara verdiği değer de var.

II. Beyazıt'ın şehzâdesi Ahmet, Amasya'da padişahlık stajında. Onlar orada oldukları zaman orada bir saltanat kurulur. O saltanatın en olgun, en çok yürürlükte olan bir emeği şiirle musiki. Kimler var burada? Bu devrin şaiyrleri var. Ve

kim var? Biz var mı, yok mu bilmiyoruz ya, Zeynep Hatun'la Mihrî Hatun var. Hem de bir şiir yarışmalarında bunlar. Herkes kendi şiirini okuyor ve bunlar İstanbul'daki şairlerle mektuplaşıyorlar. Şiirlerini gönderiyorlar. Ve yazdıkları şiirlere nazireler geliyor, erkek şair arkadaşlarından tâ İstanbullardan... Ve bu gayet tabiî tabiî bir şey.

Nasıl şimdi romanlarda aşk varsa bunlarda da var. Mihrî Hatun mezarını ziyarete gittiği zaman sevgilisi şair için yazdığı şiirde diyor ki mezarının yanından geçtim. Mihrî, Mihrî diye bana seslendiğini duydum. Efendim. şimdi bu bu, masalda bu olur mu? Olur, efendim. Şimdi biz eğer bunları sahiden yaşamıyorsak, bizim hayalimiz bunların yaşanabileceğini kestirmelidir, ancak ondan sonradır ki, benim aklım almıyor, böyle olacağını almıyor, diyelim. Her akıl bir değil ki, benimki almaz, senin ki alır. Sonra bir şey söyleyeceğim. Bana da pek inanılmaz gibi geldi. Şairler aylıklı. Bazı kitaplar okuduk, son yıllarda, ne diyor bize: "Bunlar dalkavuktur. Bunlar padişahlarımızı metheder, kasideler yazar, onlardan bahşiş alırlardı." Yok öyle bir şey, bunlar şayir oldukları için ne padişaha, ne şehzâdeye kaside yazmak mecburiyetinde değiller, sırf şair oldukları için değerlendirilmişler ve geçimlerini bu yoldan temin etmişler; yani II. Beyazıt'tan bu yana bunlara ve devlet hazinesinden maaş alanlara bakıyoruz ki bir yığın maaşlı şair var. Şimdi bunların yazdıkları şiyirlerin hepsi aynı ayarda ki bunlarınki aynı ayarda olsun. O ayrı bir şiir, bu ayrı bir şey. Ama elbette şiirler yazıyorlar. Gazavatnameler yazıyorlar. Yani bizim tarihimizi yazıyorlar bunlar. İster manzum yazsın bunları, isterse mensur yazsın. Adları bunların sahibi olarak geliyor bize. Demek istediğim padişahı övme karşılığı yazılmış şiirler değil onlarınki.

Galiba bana kalsa tanıklar gittikçe kuvvetleniyor gibi geliyor, onun için söylemek istiyorum 30 yıl imparatorluğun şeyhülislâmlığını yapmış olan Ebussuûd Efendi var. Fetva vermiş. Her hususta. Fetvmayı muhakkak mahkeme vermez. Sen gidersin fetva istersin, şeşhülislâm onu vermeye mecbur olur. Şiirin haram olup olmadığı hakkında bir konu var. Şiir haramdır diyor. Kuran-ı Kerim'de şiir haram edilmiştir diyor. Bunun tafsilâtına girmek istemiyorum. Haram mıydı, değil miydi? Kimler için haramdı, kimler için değildi? Ebussuûd Efendi'nin oğlunun ölümü üstüne yazdığı bir gazeli var. Bu mersiye dünya mersiye edebiyatında ön sırada yer alıyor. Bu şiir, başka şiir. Kalkıp da seni beni baştan çıkarmak için uydurulmuş mısralar başka şey demek ister o.

Gazel şöyle bitiyor:

Niyâz u dâvet ise eyledin tamam ey dil
O yâr gelmedi, gel bâri biz varâlım, gel!

Bu şiirde oğlunu çağırıyor. Sonunda o gelmedi, bari biz gidelim diyor. Şimdi şiire haram diye fetva veren bir adamın kaleminden bu şiir çıkıyorsa, bu sadece onun malı değildir, hepimizin malıdır. Sonra bir şiir var dâva mevzuu. Gubârî'nin bu şiir. Şimdi belki aşağıda gelecek, Gubârî bu şairin mahlasıdır, biraz sonra şairlerin kendi işledikleri sanatlara göre mahlas aldıklarını göreceğiz, bu da esrarkeş. Bir beyti var. Diyor ki:

Bu fakr u felâketle bir altun vereyim
Kim nazîre derse bu şi'r-i zîbâ üstüne

Meydan okuyor, kim bu gazelime bir nazire söylerse ben fakir bir insanım, ama ona bir altın vereceğim. Tabiî bu bir yarış iddiası. Tabiî bunu yazacak şair de var. Biri yazmış. Benim şiirim ondan üstün, bu parayı vermiyor, söylediği halde. Ve şeyhülislâm bilir kişi toplamaya hacet kalmaksızın kendi karar veriyor ki, Gubârî'nin altınları ödemesine lüzum yoktur. Demek istiyorum ki bu kadar halkın içerisine girmiş, bu kadar konu olmuş, halkın alâkasını çekmiş birtakım olaylar var işin içerisinde. Onun için ben pek büyük bir manâ görmüyorum bunda.

Şimdi geldik asıl okuyup yazması olmayan şairlere. Yani medrese tahsili görmeksizin şair olan kimselere geldik. Asıl benim konumun yapısı, desteği burada yatıyor.

Medrese tahsili görmemiş, şiir okumamış, şairlik yapmamış, bir yere mensup değil, ama şair. Kim bunlar? Bunları ben ayırdım, bir defa ordu şairleri, demek yeniçeri, demek sipahi ve esnaf, yani demirci. Yalnız bunların şiire düşkünlüğü, tutkusu benim gibi edebiyat hocalarının tutkusundan daha zengin, daha çok. Ne anlatıyor bunlar hakkında şuarâ tezkireleri? O demiş ki şair için: Kuloğullarından yeniçeri taifesindendir, ilim ve sanatla meşgul olanlardandır. Şimdi anlatıyor bu meşguliyet neydi? Onun arkadaşları, yani asker arkadaşları torba taşırdı, bu mektebe ekmek taşırdı. Yani onlar talime çıkarlardı, bu mektebe giderdi. Onlar kapıya çıkmak isterdi, kendini gösterip yetişmek ve saraydan bir vazifeyle çıkmak. Bu, kitapta fasıldan bâba çıkmak isterdi. Yani ikinci bölümlerden birinci bölümlere. Daha çetrefilli, daha büyük bölümlere geçmek isterdi. Onlar buçuk havasındaydı. Buçuk, askerin yevmiyesine, ulûfesine yapılan bir zammın, aylığına bir ilâvenin adıdır. Onlar, buçuk havasındaydı. Bu dilber sevdasındaydı. Onlar kartal tüyü takınırdı. Savaşta yararlık gösteren askerlerin kartal tüyü takması, bir nişan gibi. Onlar kartal tüyü takınırlardı. Bu, dilberin zülfü sevdasında ahı başından eksik olmaktan sakınırdı. Onlar burmalı nacak sokunurdu. Onlar Ok Meydanı'nda ok atarlardı; bu, yay kaşlıların vasfında hayaller bulmak için nice oklar atardı. Şimdi bu bir yeniçeri şairidir. Hâ demek ki sadece mesele okumakla

olmuyor. Zaten rahmetli hocam Fuad Köprülü'nün bir sözü vardır bize. Şair olmaya gelmişseniz, şimdiden fakülteyi bırakın! Şiirin başka tarafları ile meşgul olunuz!

Bunların içerisinde daha başkaları de var; ben onların hepsini buraya koymak istemiyorum, yalnız bir tanesinde duracağım. O, Edirneli Nazmî isminde bir yeniçeri şairdir. Edirneli Nazmî türlü bakımlardan bizim edebiyatımızda yeri olan, anılması gereken bir şair. Bir nazireler mecmuası var, yani bir şair bir şiir yazıyor, herkesin hoşuna gidiyor, zamanın bütün şairleri, daha sonrakiler de ona nazireler yazıyor. Bunları toplamış, sayısı üç bin. Nazireler ve ona nazire yazanlar. Şimdi ben üç bin şiire ve onları yazanlara bakıyorum; arkama dönüyorum, göremiyorum neredeler. Ben üç bin şiir okudum mu, zannetmiyorum. O üç bin tane şiir topluyor. Kendi yazdığı şiirler başka, bunların içinde, ayrıca 286 manzume var. Hiçbirinde Arapça, Farsça bir kelime yok. Biz bunun ardındayız, bunun üzerinde çalışmalar yapıyoruz, savaşlar veriyoruz.

Geldik Nazmî'nin Türkçe divanından alınmış bir parçaya. Bu şiirlerin adı Türkî-i Basit. Ne var orada, söyleyeceğim, sevgilinin, yarinin eneği, bir elma; elma demiyor o, alma diyor. Çünkü buna Kastamonu alma diyor, Anadolu alma diyor. Sevgilim diyor ki bana adımı alma. Sonra ne yaptım onu ben. Yarimi öpmek isterim, bana der ki alma. Şimdi ben bu gün Kastamonu'da yaşamasaydım, gençliğim orada geçmeseydi, bu şiirde geçen kelimelerin çoğunu anlamayacaktım.

Nazmî'nin bu müstezadından birkaç dize okuduktan sonra bu konuda söylenecek sözler olacaktır:

Yendek bana der ol eneği gül gibi alma
Adım dile alma!

Benzim sararup olduğı ol nite ki ayva
Hey neyleyim eyvâ!

Yendek bana kınnışlar edüp ol gözü gözel
Verüp elime el

Sunup dudağın ağzıma der gel berü em mâ!
Pes yine der umma!

Bu şiir baştan başa Türkçe sözlerle yazılmıştır, ama sözlüğe bakmadan anlayan beri gelsin. Yedek "daima" demektir. Enek "çene" demektir. Çene, divan şiirinde, nedense hep "elma" ya benzetilmiştir. Hele son dizedeki "gel berü em mâ" daki "mâ" yı sözlüklerde bulamadığımız gibi, Kastamonu'da doğup büyüme

birinden işitmeden yahut ona sormadan da çıkaramazsınız. Bu, birine bir şey uzattığınızda söylenen bir sözdür: "nah, al işte, na" demektir. Mesele şiirin dilinde, hangi dilde yazıldığında değil. Bir başka deyişle, kelimelerde değil, sözlükte değil. Sözlükte karşılığını bulursunuz kelimenin, yine de manâsını çıkaramazsınız.

Şimdi bu esnaf şairleri ayrıca, devam ediyorum, esnaf şairler var. Bunların hangi sanatı işledikleri, aldıkları mahlaslardan bellidir. Siyâbî, diyoruz, adı Siyâbîyse. Şimdi benim müdafaama gerek olmayan bir tarafını söyleyeceğim bu Hadîdî'in, bu terzidir. Hadîdî, demirci, bildiğimiz demirci yanı. Manzum Osmanlı Tarihi yazmış bu şair. Ve diyorlar ki ona "sen bu kadar bilgiyle neden devlet kapısına intisap etmiyorsun?". "Ben hürriyetimi değişmem" diye karşılık veriyor. Yani bir yandan bunların dilleri, şairlikleri kadar karakterlerini görüyoruz. Ben hürriyetimi değişmem. Bunların çoğu hemen âmîlik ve ümmîlikle meşhur. Yani anadan doğma cahil bunların çoğu. Ama şairler. Kimisi bunların, sanatlarını söylüyorum, ipekçi, ipek ticareti yapıyor; kimisi manifaturacı, bez alıp satıyor. Kimisi helvacı, kimisi şekerci. Bu şekerci nasıl şair olmuş. Şekerci, Hacı Bekir veya bir başkası.

Ahmet Paşa tarihte şairlerin beyni, başı sayılıyor o devirde. Şeker almaya gidiyor, bakıyor ki şiire hevesi var adamın, sahip çıkıyor. Ve ondan sonra ama gene şeker dökücüsü diyorlar bunlar, döktüğü şekerlerle türlü şekiller yapıyor. Ne yapıyor, borazan mı yapıyor, tüfek mi yapıyor, kılıç mı yapıyor. Bunları döküyor adam, bakıyor musahip Paşa da şekerden şekiller yapan tarafından kapılmış, ama şiirlere döktüğü şekerler kadar tatlıdır.

Bir Nasûhî var, aktar bu. Bildiğimiz aktar. Yani onun Mısır Çarşısı'nda bir dükkânı parfümeri dükkânı gibi, hani var ya pahalı parfümeri dükkânları, onun gibi. Sonra işi şerbete döküyor, şerbet diyorsak hemen ağzımız tatlanmasın. Bir köşede şişeler var, onlardan bir yandan, esrar satıyor bir yandan; çünkü o devirde esrar yasak değil. Belki o kadar büyük tehlikesi yoktu. Fakat bu aktar otları tanımakta, onlardan ilâç yapmakta, onlardan şerbet yapmakta. Bu, birtakım maddeleri tanımakta, âdeta zamanın İbni Baytar'ı gibidir. Şimdi bu şairden ne yapalım biz, bu kadar. Ne hekimbaşılık tahsili var ama satarken bunun gayesi hastaları iyi etmek değil aslında, fakat görmüş ki bu adam bunları tanıyor, başhekim olmuş.

Dahası var, kimisi hanede bunların, kimisi mukallit, bu işe başlamış, sonra Arabistan'a gitmiş, sonra mukallit olmuş. Şimdi çok sıkı durmak lâzım galiba. İki tane cambaz var, efendim. Bildiğimiz cambaz, ipte oynayan cambaz, ama şair. İlk defa diyor ip üzerinde zincirle oynamayı bu icat etmiştir. Ama şiirlerini de hiçbir zaman yabana atmıyor. Başta dediğim gibi, bu şairlerin şiirleri ille de Bâkî

ayarında, Fuzulî ayarında diye almıyorum ben; ama şiirin bir tutku olduğunu ve bu yolda askerliği bıraktığını; sanatını bıraktığını; hocalığını bıraktığını; çoğu bunların talebeyken bırakmışlar okumayı, şairliğe dönmüşler. Yani şairlik o tarihte bir ayrı meslek.

Şimdi asıl dayandığım nokta şu. Şu üç kişi. Bunların hiç mi hiç okuması yazması yok. Yani kara cahil bunlar, ama şair. Kara cahil, ama şair. Bir insanı kültürlü seviyeye çıkaracak olan ne varsa onların hiçbirinden nasibi yok bunların. Ümmîlik ve âmilik ile şöhretleri buradan geliyor. Ama şair adam, doğuştan şair. Ve o kadar güzel şiirler yazıyor ki, okumasına yazmasına hacet yok. O bakımdan hem bunun şiirlerine itiraz ediyor arkadaşları; alaycılar var ya. Burada şu hata var, burada şu yanlış var, burada şu kafiye bozuk, vezin bozuk filân diyorlar. Farkında değil; neyin farkında değil: Bozuk olmadığının farkında değil. Bozukluğunun farkında olsa, olmasa o başka mesele. Ama demek ki bu, konuşma yaşına gelmiş gibi bir şiir söylüyor; vezni yerinde, kafiyesi yerinde, yazıyor; ama doğrusu nerede, eğrisi nerede, onun farkında değil. Bir tabiî istidadın neticesi. Sonra yine bir ümmî ve âmi var, şair; bu Nâbî adında bir şair. Bunun okuduğu, okumadığı belli değil. Rivayete göre Arap harflerini okumuş. Diğer bir rivayete göre Kuran'ın son dört sûresinden, dördüncüye kadar okumuş, öğrenmiş. Geri tarafı yok. Ama şairlik istidadı bakımından da üzerine yok.

Şimdi bunların daha üstünde, bunların, hatta okumuş yazmış gibi olan birine geliyoruz, Enverî bu şair. Bu Enverî sûzanger. Ben bunun için İngilizce lügatlere baktım, Türkçe lügatlere baktım, işin içinden çıkamadım. Hanıma sordum, bu ne diye, ama o İngilizcesi'nden değil de ne olabileceğini kestirdi. Bu, hanım arkadaşlar gayet iyi bilecekler, yorganlara kapitone yapan yorgancı. Öyle bir sanat var. El işleri, nakış yapıyor. Kanaviçe işliyor. Böyle bir adam. Yani nakış, iğnesiyle türlü nakışlar yapabilen bir adam bu. Okumaz yazmaz bu adam. Diyor ki Âşık Çelebi, elifi doğruluğundan tanırdı, kef harfini eğriliğinden tanırdı. Yani ne harfi bu belli değil, ama bunda nokta var, bunda nokta yok derdi, o kadar. Ama şairlik bakımından okur yazar arkadaşlarının hiçbir zaman gerisinde değil.

Bir de kumbaracımız var. Yani maytaplar yapıyor bu. Padişahın sarayında kumbaracı. Şimdi görüyoruz ya günün tekniğinde yapılan maytapları biz. Çıkıyor türlü renklerde yıldızlara dağılıyor filân. Bunu yapıyor bu adam. Yok bunun üstüne. Bir yandan şair, bir yandan da bu sanatı var. Ve padişahın sarayında has kumbaracıbaşı. Ne oluyor ama? Bir gün daha mükemmel, daha gösterişli bir maytap yapmak istiyor o. Fitilin otu, nedir ot? Bu, topu veya füzeyi ateşlemek için kullanılan ilk barut. Şimdi geleceğim oraya, otu bilmiyoruz da. Divan edebi-

yatına takılıyoruz. Maalesef bu kıvılcım, bu şairin kendisini, evini, bütün şiirlerini, divanını ve evinde ne var ne yok, hepsini yakıyor. Ona bu gün biz hâlâ üzülüyoruz. Şöyle bir adam, elifi görse mertek zannedecek bir adam şair, divanı var ve biz ondan mahrumuz. Neydi acaba, bu gün elimizde olsaydı, mukayese edecektir. Bir tek şiiri kalmış elimizde onun.

Bütün bunlar bize ister divan edebiyatı, ister halk edebiyatı, isterse adları kitaba geçmemiş olan halkın içinden yetişmiş, mani söyleyen, ağıt söyleyen şairler hepsi birden bir sofranın etrafında toplanmış bulunuyorlar, benim kanaatimce.

Şimdi bunun bir ortak tarafına geliyorum. O da güzellik anlayışıdır. Divan şairi güzeli ayrı, halk şairi ayrı, anneler ayrı, gelinler ayrı, kaynanalar ayrı. Bu, ne ortak güzellik anlayışıdır bizim masallarımızda ve hikâyelerimizde, destanlarımızda, hatta bu gün hâlâ hayatta olan birtakım görenekler, âdetler var. Anne oğlunu evlendirmek için etrafına konu komşuyu topluyor, kız görmeye gidiyor. Beğendik kızı. Nasıl anlatacak ahbaplarına, eve geldiği zaman görümcelere, ablalara nasıl anlatacak? Şöyle anlatacak. Yani bunun reçetesini yaptığımız zaman bize âdeta divan şairi olsun, halk şairi olsun, masallarımız, hikâyelerimiz olsun aynı güzeli anlatıyorlar, tek bir güzel var, tek resim onu anlatıyor gibi. Halbuki öyle değil.

Neden öyle değil ve neden öyle? Şundan ötürü öyle. Şimdi bakıyoruz güzeli nasıl anlatıyor o. Badem gözlü, çekik gözlü o beğendiğimiz kız. Çatık ve keman kaşlı. Şimdi zannettim ki bugünün hanımları daha güzel olmanın yollarını buldular. Onlar da aynı şeyi kullanıyorlar. Çatık kaşlı makbul. Arasını boyuyor. Boyuyor da boya belli değil. Kaşının renginde boyuyor, kaşının siyahlığında boyuyor. Çatık kaş veya çatma kaşlı. Yani iki kaşı birleştiren. Yahut kalemcilerin çaldığı kalem kaşlı. Selvi gibi, fidan gibi uzun boylu; saç simsiyah daima. Ağız hokka gibi, küçük yani. Dede Korkut hikâyelerinde "koşa badem sığmayan dar ağızlum" diye geçiyor. Sonra dudak kiraz gibi, mercan gibi, kırmızı yanak güz elması gibi, mercan gibi, kırmızı yanak güz elması gibi, Dede Korkut'ta. Güz elmasındaki elmanın bir tarafı pembeleşir, kızarır. Onu hâlâ da bilmem, ama bizim evde işittim ben onu: gül tırnak ve karanfil tırnak, iki çeşit tırnak var. Belki bilen arkadaşlarımız vardır. Hangisi daha güzel bilmiyorum, madem ki biri güldür, biri karanfildir, ikisi de güzeldir. İnce ve karınca belli. Karıncanın beli var mı, yok mu, belli değildir. Şimdi orada bir terk müstesna var, Nedim'in bir koşmasında biz bir defa olarak bütün divan edebiyatında mavi gözlü bir güzelle karşılaşıyoruz. O da bir koşmasında. Diğer tarafta bütün kızlar siyah gözlü. Bir defa Güzel Sanatlar Akademisi'nde bir talebem eksik sınıfta, bir kız talebem. Nerede bu diye sordum; adını bilmiyorum diye sordum. Şimdi öbür kız arkadaşları söy-

lüyorlar sarı saçlı, siyah saçlı, şöyle böyle. Kızım, dedim, hiç o boyalardan bahsetmeyin bana; çünkü her gün biri değişiyor.

Bütün bunlar divan edebiyatında bu. Ama anlatıştan anlatışa fark var. Şimdi bütün kızlarımız bu gün söylese ki kısa saçlıd ır ve diyor ki Necatî, bir yandan benim bahtı siyahım, kara bahtım, bir yandan bunun kara saçları beni ayakları altına aldılar. Bu hayali biz gözümüzün önüne getiremedikçe bu divan edebiyatı manâsız bir şey olur. Ne diyor Necatî? Hiç merak etmeyin, gönlünüz sizden gitti mi divan edebiyatındaki sevginizin saçlarındadır. Elinizle koymuş gibi bulursunuz onu. Çünkü bu zülf-i siyah topuklara dökülüyor. Gönlümüz de orada olduğuna göre oraya dökülüp orada çiğneniyor. Yani bu ille de bunun adını çoğumuza yabancı olan televizyondan duyduğumuz isimleri kullanmıyorum. Bunu söylemek için bu hayali şair Necatî bize takdim ediyor. Bunlar bizim hayal gücümüze bağlıdır.

Âkif'in bizim dilimize katkısını ben ileri atarken bunları kastediyorum. Yani halkın kullandığı tabirleri kullanıyor. İster misiniz size soğan hikâyesini anlatayım. İki paşa canları sıkılıyor, oyun oynamak istiyorlar. Beç hokkası diye bir oyun tahtası var. Uşağı çağırıyorlar, diyorlar ki, git komşu paşadan Beç hokkasını al, gel. Uşak gitti gelmez, neden sonra elinde beş okka soğanla döner. Paşa hayretle sorar: Haydi "beş"i "Beç"den, "okka"yı "hokka"dan aldın, ya soğanı nereden aldın? Cevap şu: Bakkaldan! Şiirden anlamak, biraz da Beç hokkası ile "beş okka soğanı" ayırt etmeye bağlıdır.

Şimdi son olarak dile geldi bir soru! Bence bu başka bir konudur. Biz bunu anlamıyoruz, o halde bizim değil. Senin anlamadığın o değil ki. Sen o dili ne yapsan anlayamazsın, şairin kullandığı dili. Neden, o dile o kendi manâsını katmış. Knedi hayalini anlatmak için kullanmış o dili. İlle de sen her divan şiirini, her şiiri açtıın zaman oradaki her kelime senin sözlükte bulduğun kelime olmaz.

Sözlük denilen şey sabit. Şair onu alır, canladırır. Ona ayrı bir manâ verir. Şimdi "insan" kelimesi için sözlük ne diyecek size? Anlatacak. İnsanı anlatacak: Yaratık. Ama siz bir şiir yazar da bir insan derseniz bunun lügatte manâsı yok. Onun oradaki anlamı şairin verdiği manâdır ancak. Bizim bildiğimiz etten kemikten ibaret yaratıktan ibaret saymıyor insanı o. O başka bir şey söylemek istiyor. Şairin dilinde biz birtakım başka şeyler bulursak sebebi budur. Bunun anahtarı, bu şiiri anlamanın anahtarı sözcüklerden, kelimelerden ibaret değildir. Şimdi sevmiyorum, ama söylemek istiyorum, gün yapıyoruz biz, haftalar yapıyoruz şairlerimize. Yakında işte Mehmet Âkif'e yaptık. Kaç tane yanlış buluyoruz biz Mehmet Âkif'i anlatmak isteyenlere. Demek ki Mehmet Âkif gibi bizim

olmuş, İstiklâl Marşı'nın sahibini anlatmakta biz hâlâ güçlük çekiyoruz. Ne diyor? "Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar!" "Ulusun korkma nasıl böyle bir imanı boğar? Medeniyet dediğin tek dişi kalmış canavar!" Bunları biz hâlâ bu gün tek dişi kalmış canavarı domuz sürüsünden yalnız dişisi kalmış anlamına alıyoruz. Olmaz. Onun için başka bir cihet, bunların üzerinde oradan buradan konuşurken bizim kendimizi çok kontrol altında tutmamız gerekiyor.

Demin paşama arz ettiğim gibi, anlamanın yolu önce anlamadığını anlamaktır. Ben burada bir şey anlamıyorum dersem anlamanın çaresine bakarsın, ama anlıyorum dersen neye bakacaksın? Yanlışlar devam eder gider. Böyle yaptığınız zaman, yani bu sözlüklere bakıp da şiirleri anlamak için bir yol aradığımız zaman benim kanaatimce şairin payını lütfen ayıralım. Hem şair kayboluyor, hem biz kayboluyoruz. Onun için hangi devir kelimesi, memleketimizin hangi köşesi olursa olsun biz bunları bu bakımdan acaba altında hangi manâlar yatıyor diye sorup anlamadıkça şiiri anlayacağımızı zannetmiyorum. Bu dil de, bize kılavuz olacak dil, şairin kullandığı dildir. Benim kanaatimce bu böyledir. Geçmişte böyledir. Gelecekte de böyle olacaktır.

Bunu, milletin tarihinden ve ondan kaynaklandığından söz ederken onlardan gelen yanlışlardan söyledik. İşte bu gün karnım Höt Dağı gibi şişti. Ne oldu yani? Benim onu sormadığım kimse kalmadı. Hiçbir cevap alamadım. Kimisi Uhut Dağı dedi, kimisi Uhut Dağı'nda şişlik filân olmalı ki bu Uhut Dağı olsun, dedi. Çocuklara dedim ki, çocuklar lütfen bunu annelerinize, babalarınıza soracaksınız, ninelerinize soracaksınız. Bir öğrencinin 45 yaşındaki kayınvalidesi "Sen ne biçim talebesin yahu demiş. Bu kadarcık şeyi bilmiyorsun. Yani Uygurlarda bir inanca, bu gün bizim dilimizde hâlâ yaşamakta olan Uygur menkıbesine dayanıyor bu deyimin ucu.

Birkaç misal verip bitirmek istiyorum. Adnî var, Mahmut Paşa. Sadrazam şair diyor ki:

Ger suya bakmağıla bilineydi sırr-ı gayb
Adnî bakup yüzüne bilürdü dehanını

Şimdi eğer gaip, meydanda olmayan bir sır suya bakmakla bilinseydi... Ne anlayalım suya bakmakla. Çünkü efendim hâlâ suya bakan falcılar var. Sana söylüyor ne istiyorsun, mektup mu gelecek, mektup mu gidecek. Sınıf mı geçeceksin. Ne anlayacaksın bunu bilmiyorsan sen, suya bakarak fal bakıldığını, gaipten haber verildiğini. Biz bunu bilmiyoruz.

Geldik Fuzulî"ye.

Gül âteşin bir avuç hâksâra salup
Kül eylemiş, komuş adını bülbül-i şeydâ

Diyor ki gül, ateşini bir avuç toprağa salmış kül etmiş, o toprağın adını bülbül koymuş. Şimdi bülbül besleyenler yahut bülbül görenler bana söylesinler. Bülbül şu kadarcık bir yumak tüy; gülün dalında ötüyor. Onun için gül bu ateşini toprağa salmış, onu kül etmiş ve adını bülbül koymuş. Niye? Bülbülü tanıyacağız. Bülbülü tanımadan bunun anlamı yok.

Bir de yanlışlığımız hâlâ devam ediyor.

Perişan-hâlin oldum, sormadın hâl-i perişanım
Gamından derde düştüm, kılmadın tedbir-i dermanım.

Şimdi ben açıklamalarda görüyorum kitaplarda, bir eksik tarafı söyleyeyim size. Hayır, gördüğü o değil. Perişan-halini gördüm, benleri gördüm, benleri. ordaki hâl noktalı bir harftir, püskürme benleridir; eskinin bir süsleme yoludur.

Şimdi son beyit söyleyeyim Nedim'den. Nedim diyor ki bize Şehit Ali Paşa için yazdığı kasidede:

Tâ hükm-i ism-i pâki muizz ü müzîl müdam
İmanı, küfre hâlet-i mâh u ketan verir

Bu sadrazamın imanı, sağlam inancı, ay ışığının ve ketenin hâlini anlatıyor. Hadi anladık, aş ışığı iman olsun. Şimdi kız arkadaşlarım, lütfen annenize, babanıza, ninenize sorun. Neden keten çamaşırları ay ışığına sermezler? Çünkü ay ışığının keten bezini çürütme hassası vardır. Ey, bunu bilmeden, sen burada keteni biliyorsun, imanı biliyorsun. İşte benim demek istediğim bu: Milletin sahip olduğu nesi varsa, inanç mı, folklor mu, masal mı, din mi, onları bilmeden ne divan edebiyatını, ne halk edebiyatını anlayamıyoruz.

Çünkü halk edebiyatı bizim karşımıza çıkıyor da okuyor muyuz? Yoo. Leb değmez nedir? Dudakları birbirine değdirmeden söyleyeceksin şiiri, hem de irticalen. Muamması var, bilmecesi var. Şu halde, bu şiiri bütün bir millete mal etmekten başka çare yok, anlamak için; çünkü onda da aynı şeyler var.

Şimdi galiba sonuna geldik işin. Eski yeni şairlerimizin daha belirgin olarak halkımızın kültür kelimesinde toplayacağımız hazinesine sahip olmadıkça her divanın ilk sayfasını açar açmaz duraklayacağımızın önüne geçmemizin çaresi yoktur. Saz şairlerimiz de öyledir. Ben divan edebiyatının bir zamanlar toplumun her tabakasından insanının malı olduğuna inandığımı sözümün sonunda bir kez

daha tekrarlıyorum. Ondaki bütün güçlüklere katılıyorum. Zannetmeyin ki ben her güçlüğün içinden sıyrılıyorum. Sıyrılmıyorum, ama soruyorum ben.

Müsaade ederseniz sözümü toparlayacağım. Sınıfta Yunus'u okuyoruz. Yunus Emre'den bir parça okuyoruz. Ben hâlâ metinleri daha önce bakıp anlayıp anlamadığımı kontrol etmeden sınıfa girmem. O gün girmişim. Çünkü o günlerde herkes Yunus gibi yazalım sevdasında, iddiasında. Girdim sınıfa, karşıma "yumuldu göz, çekildi kaş" dizesi çıktı. Gözün yumulduğunu biliyorum ben, bir ölümden bahsediyor, ama çekildi kaş yok. Gayet rahatımdır o bakımdan, yani bilmediğim şeyleri çocuklara rahatça sorarım ben. İsterse onlar hoca bunu bilmedi desin. Evet, onu bilmedim. Onların söylemesine hüzum yok. Oda'ya gittik, 11 kişiyiz odada edebiyat hocası. Dedim ki Yunus'ta böyle bir şey geldi başıma. Ne dersiniz? Hiçbir edebiyatçı arkadaşım üstünde durmadı. Ben ikinci şubede dersim vardı, oraya gittim. Orada tekrarladım suali. Bir kızcağız çıktı, "Ben gördüm" dedi. Tesadüfen bir gün ölmekte olan insanın yanındaydım, bunun gözlerini yumdular ve kaşlarını düzelttiler". Şimdi Türkçe bu kelimeler. Gözün kapanması da, kaşın çekilmesi de Türkçe. Ama ne diyor Yunus? Çizdiği levha bizim için karanlık.

Evet, bunların karşısında bulduğum tek teselli şu. Müsaade ederseniz söyleyeyim. Bir şiiri anlamak hangi Türkçe'yle söyleyeyim. Bir şiiri anlamak hangi Türkçe'yle yazılırsa yazılsın, herkesin harcı olmadığı meydandadır. Şimdilik bu kadar.

Saygılarımla.

Türk Dili, S. 424, Nisan 1987, s. 224-236.

ALMAN GÖZÜYLE DİVAN EDEBİYATI*

Annemarie SCHIMMEL

Beş sene evvel bir Alman yayınevi, bütün yakın şark liriğine dair bir antoloji toplamamı benden rica etti. O zaman, Eski Mısır, Babil, İsrail, Arap ve İran edebiyatlarından az çok eski iyi tercümeler, kıymetli etüdler kolaylıkla bulabilmiştim; fakat klasik Türk edebiyatına gelince, şimdiye kadar garbda bu edebiyattan yapılan tercümeler hem ilim, hem de sanat bakımından bugünkü Alman okuyucularını tatmin edecek bir durumda değildi.

Bilindiği veçhile, Avrupa'da İran Edebiyatı oldukça büyük bir şöhret kazanmıştır. Hâfız ve Ömer Hayyam'ın isimleri geniş bir muhitte tanınır; fakat Bâkî'nin, Fuzûlî'nin kim olduklarını sorarsanız, bir türlü cevap alamazsınız. Dünya edebiyatı tarihine ait kitapların çoğunda ve Şarkiyatçılar tarafından hazırlanan etüdlerde bile, Türk divan edebiyatının İran edebiyatının zaîf bir taklidi, solgun bir sayesi olduğunu okuyabiliriz. –Şüphesiz, Türk divan edebiyatında bir İran tesiri mevcuttur; bu edebiyattan birçok eser ya aynen, ya serbest olarak tercüme edilmiştir.– Çünkü dünyada hiçbir şey kendiliğinden inkişaf edemez; her tohum, büyüyebilmek için, toprağa, güneşe, rüzgâra, bazan da aşıya muhtaçtır. Sonra kendi istidadına nazaran inkişaf edebilir. Türk divan edebiyatının bu inkişafını tetkik etmek teşebbüse değer bir iştir. Türk Edebiyatı'nın Almanya'da çok az okunması bir taraftan şaşılacak bir haldir. XV. asırdan itibaren Alman Edebiyatı4ndaTürkler oldukça büyük bir rol oynamışlardır; Alman halk şiiri o zaman garba ilerleyen Türkler'den sık sık bahseder (tabiî pek menfi bir manâda!) ve XVIII. asırda bilhassa velût müellif Lohenstein'ın mutantan ve hapalle dolu piyeslerinin konuları, Osmanlı sultanlarının saraylarında vaki olan maceralardı. Malûm olduğu veçhile, bu moda, XVI. asrın ortasından itibaren hem İngiltere'de, hem de Fransa'da hâkimdi; fakat bu gibi piyeslerde görülen Türk tipleri, hakikî Türkler değil, müelliflerin zamanlarının zevkine göre göstermek istedikleri korkunç ve müfrit insanların maskaralarıydı. 1650 senesinden itibaren İran edebiyatından arasıra bir orijinal parça Batı Avrupa'da tercüme edildiği halde, daha yakın ve o zaman İran

* 26 Şubat 1987 günü Türk Dil Kurumu'nda yapılan konuşma.

edebiyatından daha canlı, daha kuvvetli olan Türk Edebiyatı'yla Almanya'da kimse meşgul olmamıştır. Bununla beraber, XVIII. asır ve XIX. asrın ilk onyıllarında İran edebiyatından büy ük bir kısmı Türkler'in tavassutuyla (Sûfî, Şem'î, Sürûrî şerhleriyle) tanınmıştır. Şark'taki sefarethaneler için tercüman yetiştirmek maksadıyla Viyana'da kurulmuş lisan mektebinde bilhassa Türkçe öğretilmekteydi ve oradan mezun olan meşhur Şarkiyatçı Joseph von Hammer-Purgstall, muasırlarının çoğu gibi, meselâ Hâfız'ın divanını Türkçe şerhlerinden okuyup anlamıştır. Hâfız'ın şiirlerinin, Almanya'da Goethe'nin *West-Östlicher Divan* adlı eserini yazdığından itibaren ne kadar büyük bir rol oynadığı malûmdur. Fakat bizde, umumiyetle, Hâfız İran edebiyatının tipik bir mümessili değil, ya Garp ruhuna yakın bir surette aşk ve hicrandan bahsedip, softalar ve zahidlerden şikâyet edip, şarap ve gülü metheden bir şair olarak telâkki edip, şarap ve gülü metheden bir şair olarak telâkki edilmiş, yahut da şiirleri tam mistik bir manâda şerh edilmiştir.

Hammer, Hâfız tercümesiyle Goethe'ye ilham verecek kadar muvaffak olmuşsa da, birkaç sene sonra kaleme aldığı *Bâkî Divanı*'nın tercümesi garp edebiyatında hiçbir tesir bırakmamıştır. Ve aynı yorulmayan müellif, dört ciltlik *Geschicte der Osmanischen Dickhtkunst* [Osmanlı Şiir Sanatının Tarihi] adlı eserde yüzlerce divan şiiirinden manzum tercümeler vermekle beraber, Almanya'da büyük bir alâka uyandırmamıştır. Hattâ XIX. asrın ilk yarısında Almanya'nın en mahir, en istidatlı şarkiyatçı şairi olan Friedrich Rückert, bütün şark lisanlarından gayet iyi manzum tercümeler neşretmekle beraber, Türk divan edebiyatından bir tek şiir bile Almanca'ya çevirmemiştir. Arap ve İr an edebiyatının şaheserlerini, Hind ve Çin şiirlerini fevkalâde güzel çevirmişse de Türk divan edebiyatını hiç merak etmemiş, yalnız halk edebiyatından üç beş kısa parça tercüme etmiştir. Bu vaziyet Türk edebiyatının uzun zaman Almanya'da ne derecede ihmal edildiğini iyi gösterir. Çünkü Rückert, XIX. asrın edebiyat tarihinde divan edebiyatının ruhunu en iyi anlayabilecek kabiliyet ve yaradılışta bir şairdi; Alman dilinin hazinesinden en manâlı kelimeleri alıp onlarla balonlarla oynar gibi oynardı, ve aynı zamanda tasavvufun sırlarına vâkıf olarak ilk defa Almanya'da tam şarkî-garbî olan bir kaç şiir yazmağa muvaffak olmuştur. Bu âlim şair, Türk edebiyatıyla meşgul olsaydı, şüphesiz bu edebiyat aleyhine hâkim olan peşin hükümleri bertaraf edebilirdi. Rückert, İran Edebiyatını Hammer'in tercümelerinden tanımış ve onlara dayanarak Farisî metinleri merak etmişti, fakat Türk edebiyatından yaptığı kaba ve ahenksiz tercümeler, bu sanatta mevcut olan alevi göstermeye uygun değildi. Esasen yalnız Almanya'da değil, bütün garp dünyasında bu asrın ilk senelerine, yani İngiliz Şarkiyatçı Gibb'in *History of Ottoman Poetry* ismini taşıyan eseri çıkıncaya kadar bu hal devam etmiştir. Bundan sonraki onyıllarda bu sahada çalı-

şan âlimlerin adedi çoğaldı; burada G. Jacob ve J. Rypka'nın isimlerini zikretmekle iktifa ederim.

Bütün edebiyatlarda, dinlerde olduğu gibi, mahdut semboller mevcuttur; şairin işi, telâkkiye göre, hususî veya içtimaî meseleleri yeni kelimelerle, yıpranmamış tâbirlerle, kimsenin kullanmadığı renklerle tavsif etmektir; bazılarına nazaran kafiye ve vezin zincirlerinden bile kurtularak tamamen serbest yazmaktır. Fakat maddenin, yani kelime ve tabirlerin mahdut oluşundan, istemeyerek lisanın bütün imkân ve zenginlikleriyle beraber, tekrar tekrar birbirine benzer ifadeler vaki olabilir. Bu hali gözönünde tutarken, öbür telâkkiyi belki daha iyi takdir edebiliriz. Sanatkâr, dünyanın halini tavsif etmek için mevcut olan remizleri, tabirleri seneden seneye, asırdan asıra güzelleştirerek, incelterek zenginleştirir. Bir tek motif her şairin elinden daha ince, daha ufak bir şekilde işlenilir. Türk divan edebiyatı hakkında bu son görüşü kabul edebiliriz. En eski nümunelerinde zengin ve güzel bir söyleyiş gösterse bile, bu sanatın şairde nasıl tekâmül ettiğini görebiliriz. Gazel şekli de mahdut bir çerçeve teşkil edip tek kafiyenin şairin fikirlerini muayyen bir cihete sürüklemesiyle bu sahada –Goethe'nin söylediğine göre– mükemmel bir eser verebilmek için büyük bir zihnî ve aklî faaliyet lâzımgelir.

Fuzûlî, Bâkî, Nedîm gibi olgun şairlerin gazel veya başka bir şekilde yazdıkları şiirlere bakarsak, bize ilk görüşte baştan başa altınla süslenmiş bir levhaya benzer; daha uzun bakılınca bin bir teferruat görünür, arabesklerin muhtelif kısımları arasındaki müvazene belirir; en ufak yaprak ve goncalarında mevcut olan zarif çizgiler, gözle görülmeyen kıvrımlar gözükür. Böyle bir tezhibin, böyle bir gazelin bütün üzelliğini anlayabilmek için her çizgisini itinalı ve titiz tahlil etmeye mecburuz; ve bu şiirlerin en cazibeli tarafı belki bu sonsuz muammaların çözülmesidir.

Bize, Goethe ve romantik şairlerin devrinden beri bir Erlebnispoesie'ye alışmışız; şiirin, vasıtasız ve direkt olarak şairin başına gelenleri, bilhassa Barok devrinde, yani XVII. asırda, bu indirekt söyleyiş tarzı hâkimdi; Almanya, Fransa, İngiltere, bütün garbî Avrupa'da divan edebiyatında kullanılan söz oyunları, teşbih, cinas, tecnislere benzeyen tasannu nevileri vardı; ama, bugünkü garp zihniyeti için böyle bir sanat, anlamak pek zordur. Hususî maceraların şair tarafından uydurulmuş tabirlerle değil, eskiden tevarüs edilen remiz ve sembollerle ifadelendirilmesi, modern garp ve şark edebiyatçılarının tenkidini uyandırmıştır; aynı nokta-i nazardan, İngiliz edebiyatına birçok fevkalâde güzel şiir veren XVII. asrın "metaphysical poetry"si ta zamanımıza kadar "soğuk", "sun'î", "cansız" tâbirleriyle vasıflandırılmıştır. Fakat, İngiltere'de en modern şairlerinin, bilhassa T. S.

Eliot'ın vasıtasıyla, bu son derece mutasanni ve zihnî bir muamelenin neticesi olan "metaphysical poetry"ye karşı yeni bir ilgi uyandığı gibi, aynı surette de belki bir az sonra Türk gençliği *klasik divan edebiyatı*'nın en kıymetli hususiyetleriyle modern sanat anlayışı arasında mükemmel bir sentez yaratmaya muvaffak olacak. Fakat bu, gayet zor bir iştir.

Tasannu ile dolu bir eseri anlamak kolay değildir, hele onu başka bir lisana nazmen çevirmek pek müşküldür. Çünkü bütün bu gizli münasebet, bu ince telmihler her tercümede, ne kadar muvaffak olursa olsun, ifade edilemez; hemen her beyit uzun bir şerhe muhtaçtır. Garp lisanlarına yapılmış tercümeler, okuyanlara yalnız pek sathî bir intiba verebilir; metnin kısa ve komprime beyitlerini garp dillerine aynı şekilde kısa ve ahenkli olarak çevrilirse, manâlarla yüklü kelimeler ifadelendirilmiş olamaz; eğer tercüme daha teferruatlı olursa, bu sefer de asıldaki musiki ve ahenk kaybolur.

Bundan maada, Türk divan edebiyatında aynı zamanda üç ayrı dilin (Arapça, Farsça, Türkçe'nin) kelime ve tabirlerinin kullanılması tercüme edilemez kelime oyunlarına imkân verir. Ve, Türk divan edebiyatını bir Avrupa diline nazmen tercüme etmekte bir mani daha çıkar. Bunun sebebi, Türk dilinin strüktürünün bizim dillerimizden bambaşka oluşudur. Bir Farisî şiiri bütün tasannuuyla beraber bir Avrupa diline çevirmek nisbeten kolaydır, çünkü bu dillerin strüktürleri aynıdır. Belki bu da Türk edebiyatının garpta tanınmaması âmillerinden biridir.

Bu tasannuyla beraber, tasavvuf da divan edebiyatına hususî bir renk vermiştir. Tasavvufî tabirlerin kullanılması divan edebiyatını bir taraftan derinleştirir, öbür taraftan sonsuz manâlı kelime oyunlarıyla süsleyebilir. İran edebiyatında en mükemmel ifadesini Hâfız'ın *Divan*'ında bulmuş olan bu müphemiyet Türk edebiyatında asırlar ilerledikçe ileri bir hal alır. Belki Osmanlı cemiyetinde daha geniş bir mıknatısa hâkim olan tarikatların tesiri bunda da âmil olabilir.

Bundan başka divan edebiyatında içtimaî muhitin tesirine de az çok duyabiliriz. Her şair, doğduğu, içinde yaşadığı sınıfa bağlıdır (size saray şairlerini hatırlatayım); bu muhitin tâbirlerini âdetlerini, görüşlerini bir dereceye kadar kullanacak ama, onlara muayyen bir tertip vermek suretiyle bunlarla güzel teşbih ve tecnislerle muassanna bir halı dokuyacaktır.

Bütün divan edebiyatında, belki diyebiliriz; bütün şark sanatında, bence bir sır duyarız: süblimasyon.

Minyatürist ve tezhipçiler, bir gülü, tabiî bir şekilde tasvir etmezler. Bir bir gülü ezip bir gülyağı çıkarmak kabîlinden, resim ve tezhiplerinde figürlerin parmaklarının bir bükülüşü ve elbiselerinin bir kıvrımıyla, en büyük ve en şiddetli

davranışlarını ifade etmiş olurlar. Aynı surette şair, bütün hislerini, acı ve tatlı düşünce, hüzün ve sevinçlerini bir küçük parçada, gül ve bülbül hikây esini anlatan bir tek beyitte konsantre etmeye çalışır. Bence, en derin ve yanan duygularını böyle bir zihnî polarizasyondan geçirebilmek suretiyle onları hususî bir macera havasından umumî bir plana çıkarmak büyük bir marifettir ve maşuktan yalnız umumî tabirlerle bahseden, hususiyetlerini renk renk bir perde ile örten, adını söylemeyen, visal ve hicran sırrını ifşa etmeyen bir şiir bizi son derece tatmin edebilir.

İtiraf etmeli ki, böyle bir sanat, mütemadiyen tekrarlanan sembol ve tâbirlerin sayesinde, mutavassıt şairlerin ellerinde câzibesini kaybedip kuru bir şablon haline gelebilir. Bu her sanatta böyle olduğu gibi, bilhassa divan edebiyatında büyük bir tehlike teşkil eder. Ancak kalbur üstü bir sanatkâr, bu kalıpları canlandırabilir; gül ve bülbül, şem' ve pervane gibi motifler içinde yaşayıp eski sembollerin perdelerini şeffaflaştırarak hayatın gerçeğini nîm-parlak bir ışık içinde gösterebilir.

Sanatkâr, eski motifleri kullanmakla, kendi şahsiyetini büsbütün gizlemiş olmaz. Bir hattat da mütemadiyen aynı harflerle meşgüldü ve bununla beraber, kaleminin en ufak hareketlerinden, bir harfin kıvrılmasından onun şahsiyetini tanıyabiliriz. Divan edebiyatının büyük üstadlarının marifeti de motiflerin tefekkürün meyvesi olan bir ahenkle yerleştirilmesinden belli olur.

Bazı şairler, eski motifleri kendilerince orijinal bir tarzda ifadeye kalkışmışlarsa da, fazla tasannuya düşmüşlerdir; fakat en büyük sanat, bütün bu tasannu ile beraber ilk bakışta sâde ve basit görünen, ahengi güzel bir şiir yazmaktadır. Çok komplike bir muamelenin neticesi olan bu sadelik, meselâ Fuzûlî'nin *Divân*'ında göze çarpar; fakat bu basit görünen beyitlerinde gizli bir kanuna göre bir muvazene var.

Yaktım tenimi vasl günü şem' tek ammâ
Bil kim bu tedârük şeb-i hicrânın içündür

Vasıl ile hicran, gün ile gece arasında güzel bir muvazene ve tezad var; malûm bir sûfî tâbiriyle, gün doğarken şem'in ışığı yok olur, fenâ başlar. Onun faydası yalnız geceleyin belli olur; o zaman, şem' hicran derdiyle ağlayarak kendi vücudunu mahveder. Yanmak her ne kadar gündüz cereyan ediyorsa da, yukarıda dediğimiz gibi şair, bu yanmanın hicran gecesine hazırlık olduğunu açıkça söylüyor. Aynı zamanda, şem' kelimesi bize şem'de yanan pervaneyi hatırlatır.

Bu edebiyatta hayalin, tahayyülün oynadığı rolü unutmamalıyız. Maşuku veya aşk macerasını yalnız bir tek tasavvur muhitine bağlı olan motiflerle tavsif

etmek isteyen sanatkâr hayal kudretine ve hususî bir zekâya muhtaçtır. Bu hayalin belki en güzel misallerine bahçelerden bahseden beyitlerde rastlanır. Tabiatın bütün tezahüratı şairin gözü önünde sembollere inkılâp ederler. Herhalde burada da, bu dünyayı sembol ve resimlerin dünyası olarak telâkki eden tasavvufun bir tesirini duyabiliriz.

Bâğa girdim ser-i kûyun anıp efgân ettim
Gül görüp yâdın ile çâk-i girîbân ettim

Şair, burada sevgilisinden başka her şeyin kendisine azap vesilesi olduğunu gayet sade bir ifade ile anlatıyor. Herkesin gidip ferahladığı bahçeye gitmek bile şaire neşe vermiyor; bilâkis bir cennet bahçesini andıran sevgilisinin ser-i kûyunu hatırlıyor ve ağlamaya başlıyor. Bahçede gördüğü her gül karşısında neşeleneceğine bilâkis sevgilisinin gül yanakları hatırına geliyor ve yakasına gonca gibi paralıyor. Bilindiği veçhile, elbiselerin yırtılması bütün dinlerde en derin yas ve şiddetli bir heyecan gösteren bir harekettir. Beytin bu tabiî sözlerin altında gül, gonca ve bülbül manzumunlarını seçebiliriz. Goncayı, çâk-i girîbândan, bülbülü, bağda efgân etmesinden anlıyoruz. Tabiî buradaki bülbül şairin kendisidir. Aynı zamanda, gül Yusuf olduğu cihetle şair, çâk-i girîbân, ser-i kûy ve efgân etmek tâbirleriyle Yusuf ve Züleyha kıssasını etraflıca tavir etmektedir. Yine burada çâk-i girîbân Züleyha'ya, efgân Yakub'a işarettir; bir taraftan, Züleyha, iştiyak ve hevesle, Yusuf'un gömleğini yırttı; öbür taraftan da Yusuf'un gömleğinin kokusunu duyan Yakub, oğlunu tanıyıp şifa buldu. Fakat maşukun ser-i kûyu Cennet olduğundan dolayı, ser-i kûyda efgân etmek tâbiri ister istemez bize Âdem'in Cennetten kovuluşunu ve Cennet hasretiyle âh u figân ettiğini hatırlatıyor. Şair, bu tek beytunde, müteaddid sadalar aksettirmeye muvaffak olmuştur.

Avrupa'da Ortaçağ ve Barok şiirinin büyük bir kısmının ilhamını Tevrat, Zebur ve İncil'den alıp bu mukaddes kitaplara telmih ettiği gibi, divan edebiyatında Kur'ân'ın ve Hadis'in tesirlerine hemen hemen her şiirde rastlayabiliriz. Ve aynı zamanda dünya dinleri eski motiflerinin divan edebiyatında hangi suretle profanise olup dini mânalarından tecrit ettikleri şayanı dikkattir. Fuzûlî,

Aşiyân-i mürg-i dil zülf-i perîşânındadır...

mısrasında ta eski Mısır'dan gelen ve şimdiye kadar primitif veya ilâhî dinlerin çoğunda mevcut olan bir tasavvur kullanır: can, dil, hafif bir kuştur; ölümde, vücuttan ayrılarak uçar. Bu motife, tabiî Fuzûlî'de, ilk defa olarak değil, rastlarız. ortaçağın gayet zengin misallerinden size yalnız havf ve recâyı kalbin iki kanadı olarak telâkki eden meşhur hadisi, Feridüddîn Attâr'ın *Mantık ut-Tayr* adlı büyük mistik eserini, Mevlânâ'nın gazellerini hatırlatabilirim. Fuzûlî, çok zeki bir

surette, bu motifi meşhur *Mecnun ile Leylâ* hikâyesiyle bağlar; Leylâ'yı arayan Mecnun'un başında kuşlar yuva yapmışlardır; şair, bu motifi ters alıp, kendi Mecnun gibi sevgilisini aradığı halde, gonlü maşukunun perişan saçlarında yuva yaparak rahat bulmuştur.

Ve aynı gazelde,

Çekme dâmen nâz edüp üftâdelerden, vehm kıl
Göklere açılmasın eller ki dâmânındadır

beytinde, galiba insanların en eski dua jesti olan ve hâlâ Müslüman dualarında kullanılan hareket, yani ellerin göğe açılmasıyla, ifade edilen niyazı maşukun nazına karşı koymaktır.

İşte yukarıda hususiyetlerinden bir nebze bahsettiğim Türk divan edebiyatını Alman okuyucularına tanıtmak gayesiyle bu edebiyattan kronolojik bir surette bazı manzum muntahap tercümeler yapmak mecburiyetinde kaldım. Öyle zannediyorum ki, bu tercümeler Almanya'da Türk edebiyatına karşı sempati vücuda getirmiş ve bu sahada çalışacaklara bir zemin hazırlamıştır. Esasen, maruzatımdan anlaşılacağı veçhile, Türk divan edebiyatı gibi cidden mühim ve güç bir mevzuun, Almanya'da Türk edebiyatının, uzun zamanlar iyi tercümeler yapılamadığından meçhul kalması ve bu tercüme güçlüklerinin sebepleri izah edilirken girmiştim. Bu arada, bazı misallerle konu üzerinde duruşum, yukarıda zikrettiğim Almanya'daki Türk divan edebiyatından yapılan tercümelerin seyrini göstermesi bakımından belki okuyucular için alâkabahş olur kanaatinden ileri gelmiştir.

Yönelişler, S. 47, Haziran 1990.

Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar
OSMANLI KÜLTÜR COĞRAFYASINA BAKIŞ*

Prof. Dr. Mustafa İSEN

Belli bir meslekte şöhret kazanmış kişilerle, özellikle şâirlerin hayat hikayelerinden söz edip eserlerinden örnekler veren çalışmalar olarak tanımlanabilecek olan Tezkire türünün XVI. yüzyıldan XX. yüzyılın başlarına kadar uzanan bir çizgi içinde Türk Edebiyatında, otuz dört örneği vardır. Divan edebiyatı, özellikle de bu edebiyatı meydana getiren sanatçı söz konusu olduğunda kuşkusuz başvurulacak tek kaynak, ihtiva ettiği mecazlı tavsif, tasvir ve secilerle bizzat bu türün kendileri de Eski edebiyatın bir kolu olmasına rağmen Tezkirelerin çok azı yayınlanmıştır. Bu eksikliği bir ölçüde giderecek olan Tezkire türü üzerine yapılan yayımlar ise sayıca ilkinden de eksik bir görünüm arz etmekte, bu yüzden de Divan edebiyatının şâir, yazar ve eser kadrosu bir takım tahminî ve birbiriyle çelişen sayılardan ibaret bulunmaktadır.

Bu bildiri, ikinci gurupta yer alınabilecek olan Tezkire türü üzerinde yazılmış bir çalışmayı, belli hedefleri göz önünde tutarak sunma amacıyla hazırlanmış olup, Divan şâirlerini doğum yerleri açısından bir değerlendirmeye tâbi tutarak Osmanlı devletinin sanat ve kültür coğrafyasını gözler önüne serme niyetindedir.

Bu amaçla Abdurrahman Hıbrî'nin Enîsü'l-Müsâmirîn'i Ahdî'nin Gülşen-i Şuarâ'sı, Âkif'in Mirât-ı Şi'r'i, Âlî Mustafa'nın Künhü'l-Ahbâr'ı, Ârif Hikmet'in Tezkiresi, Âsım'ın Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr'ı, Âşık Çelebi'nin Meşâ'irü'ş-şuarâ'sı, Belîğ İsmail'in Nuhbetü'l-âsâr ve Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ı, Beyânî Tezkiresi, Esrar Dede'nin Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye'si, Fâizî'nin Zübdetü'l-eş'âr'ı, Fatin'in Hâtimetü'l-eş'âr'ı, Güftî'nin Teşrîfâtü'ş-şuarâ'sı, Hasan Çelebi'nin Tezkiresi, Latîfî Tezkiresi, Mûcib'in Tezkiresi, Râmiz'in Adâb-ı Zurafâ'sı, Rızâ Tezkiresi, Riyâzî Tezkiresi, Safâyî Tezkiresi, Sâlim Tezkiresi, Sehî'nin Heşt-Behişt'i, Şefkat'in Tezkiresi ve Yümnî'nin Tezkiresi'nden meydana gelen 27 eser, bir başka deyişle Anadolu sahası Türk Edebiyatında ilk yazılan tezkire olan Sehî'nin Heşt-Behişt'inden klasik tezkire türünün son örneği sayılan Fatin'e kadar bu alanda yer alan eserlerin tümü gözden geçirilmiştir. Kuşkusuz bu bildiri için katlanılması zor böyle bir inceleme, daha önce hazırlanmış olan *"Tezkirelere Göre Divan*

* V. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul 23-28 Eylül 1985, *Tebliğler*, s.145-152.

Edebiyatı İsimler Sözlüğü"[1] adlı çalışmalarımızın bu konu açısından taranmasıyla elde edilmiştir.

Doğum yeri meselesi tezkirecilerimizin önemle üzerinde durdukları konuların başında gelir. Eserlere giren şâirlerin çoğu hakkında doğum yeriyle ilgili olarak tezkirecilerin bilgi imkanlarına göre uzun ya da kısa hemen daima bilgi verilmeye çalışılmıştır. Denilebilir ki bu tip eserlerde en çok dikkat edilen konuların başında memleket gelmektedir. Belki de bu yüzden söz konusu meselede bilgi ihtiva eden ifadeler, şâire ait tanıtmanın hemen başında yer alır. Bu isim veya bilgiler *Mevlidi Filibe*, ya da *Edirnevî*dür, *Rumeli'den Ilıca nâm kasabadan* yahut da *Vatan-ı aslisi Aydın ilidür, kadîmî Geliboluludur* gibi değişik ifadelerle verilebilir. Bazen de *Galatalı Haydar, Fuzûlî-i Bağdâdî* gibi tamlamalarla lakap olarak belirtilir.

Az rastlanan bir husus olmakla birlikte coğrafî yörelerin, şâirin kimliğini belirtmenin ötesinde, bazı yerleşim alanlarının sosyal, kültürel zenginlik ve canlılığını belirten tasvirlerle verildiği de olur.

Aynı şehirden farklı tezkirecilerin değişik isimleri ihtiva etmesi tezkirecilik tarihimizde rastlanan bir durumdur. Bu duruma bir dereceye kadar bilgi eksikliği sebep olsa bile bu konudaki asıl neden hem-şehrilik gayretidir ve bundan doğan hatalarda tezkireciler birbirini eleştirmede titiz, hatta acımasız davranırlar. Latîfî'nin eserine *Kastamonu-nâme* adının takılması bu konudaki hassasiyetin en belirgin örneklerindendir.

Şimdi Osmanlı coğrafyasına şâir yetiştiren yerleşim bölgelerini ve kaç şâirle bu yapı içinde yer aldıklarını vermek istiyorum.

Acem	: 4	Antep	: 24
Adana	: 9	Aydın	: 17
Afşar	: 1	Aydonat	: 1
Ahıska	: 1	Bafra	: 1
Akçahisar	: 1	Bağdat	: 35
Akhisar	: 3	Balçık	: 1
Akka	: 1	Balıkesir	: 7
Akkirman	: 3	Bayburt	: 1
Akşehir	: 5	Bedahşan	: 2
Aksaray	: 3	Belgrad	: 11
Alacahisar	: 1	Belh	: 5
Alanya	: 1	Bergama	: 3
Alaşehir	: 1	Besni	: 2
Amasya	: 17	Bestam	: 1
Ankara	: 15	Beyhisar	: 1
Antakya	: 8	Beyşehir	: 1

[1] Bu eser daha sonra yayınlandı. (Hazırlayanlar: Haluk İpekten, Mustafa İsen, Recep Toparlı, Turgut Karabey, Naci Okçu), Ankara 1988.

Bitlis	: 1
Bolu	: 19
Bolvadin	: 11
Borlu	: 2
Bosna	: 28
Buhara	: 21
Budin	: 1
Burdur	: 1
Bursa	: 156
Bozok	: 1
Çankırı	: 2
Çorlu	: 7
Çorum	: 2
Dağıstan	: 2
Darende	: 3
Darıca	: 1
Debre	: 1
Dehlev	: 1
Dergüzin	: 2
Demirhisar	: 1
Denizli	: 2
Dimetoka	: 2
Diyarbakır	: 40
Drama	: 2
Dobruca	: 1
Edincik	: 1
Edime	: 150
Eğriboz	: 3
Elbasan	: 2
Elmalı	: 1
Erdebil	: 1
Erzincan	: 1
Erzurum	: 16
Eskişehir	: 2
Eskizağra	: 1
Evsil	: 1
Ferecik	: 2
Ferhat	: 1
Filibe	: 16
Florina	: 1
Gelibolu	:30
Gevgeli (Kösteriye)	: 1
Geylan	: 1
Geyve	: 1
Girit (Kandiye)	: 4
Gecdüvan	: 1
Göllü Kesriye	: 1
Hacıoğlu Pazarı	: 1
Hamedan	: 5
Hamgümüş	: 1
Halep	: 9
Harezm	: 8
Harput	: 2
Hayrabolu	: 1
Herat	: 2
Horasan	: 4
Isparta	: 19
İnebahtı	: 2
İnebolu	: 1
İsfehan	: 3
İskilip	: 2
İstanbul	: 609
İşkodra	: 1
İştip	: 4
İzmir	: 4
İzmit	: 2
İznik	: 11
Kabil	: 2
Kahire	: 3
Kalkandelen	: 4
Karabağ	: 1
Karaferya	: 6
Karahisar	: 6
Kars	: 1
Kastamonu	: 36
Kavala	: 1
Kayseri	: 11
Kazâbâd	: 1
Kazvin	: 7
Kefe	: 5
Kerbela	: 1
Kerkük	: 4
Kıbrıs (Lefkoşe)	: 6
Kırım	: 9
Kırklareli	: 3
Kızanlık	: 1
Kili	: 1
Kilis	: 5
Kilitbahir	: 1
Konya	: 69
Köstendil	: 2
Kratova	: 2
Küfe	: 2
Kütahya	: 27
Lapseki	: 1
Lazkiye	: 1
Leknehor	: 2
Lofça	: 1

Malatya	: 2
Manastır	: 17
Manisa	: 20
Maraş	: 8
Mardin	: 2
Maveraünnehr	: 1
Merzifon	: 7
Midilli	: 3
Mora	: 8
Mostar	: 3
Muğla	: 5
Musul	: 5
Nazilli	: 2
Nevşehir	: 4
Niğbolu	: 5
Niğde	: 9
Novaberde	: 22
Peçuy	: 1
Pravadi	: 1
Priştine	: 6
Prizren	: 7
Razgrad	: 1
Revan	: 1
Rodop	: 1
Rodos	: 1
Rumeli	: 17
Rusçuk	: 4
Rusenk	: 1
Safranbolu	: 1
Sakız	: 2
Samsun	: 6
Saraybosna	: 26
Saruhan	: 9
Seferihisar	: 1
Selanik	: 16
Semadirek	: 1
Semendre	: 3
Semerkant	: 9
Senendac	: 4
Serez	: 21
Silistre	: 1
Simavna	: 1
Sinop	: 9
Sivas	: 3
Sofya	: 16
Sultaniye	: 1
Şam	: 10
Şarkikarahisar	: 2
Şemahili	: 1
Şiraz	: 4
Şirvan	: 5
Şumnu	: 5
Taşlıca	: 1
Tatarpazarı	: 1
Tayfur	: 1
Tebriz	: 7
Tekirdağ	: 6
Trabzon	: 15
Tırhala	: 5
Tımova	: 1
Tiflis	: 1
Tire	: 8
Tokat	: 14
Tosya	: 4
Türkistan	: 2
Ujice	: 4
Urfa	: 8
Urla	: 1
Üsküp	: 18
Van	: 5
Vardaryenicesi	: 20
Vize	: 3
Vezgol	: 2
Vidin	: 2
Yanbolu	: 2
Yanya	: 3
Yenipazar	: 5
Yenişehir (Fener)	: 9
Zara	: 1

Burada isimleri verilen 211 yerleşim merkezine aslında birkaç ilave yapmak mümkündür. Örneğin tezkirelerde ayrı yer adları olarak zikredilen Üsküdar, Galata, Eyüp gibi yerler İstanbul içinde, Larende, Karaman doğumlu olduğu yazılan şâirler Konya içinde gösterildi. Ayrıca Canik, Ladik'le birlikte Samsun, Kırkkilise ise bugünkü adı olan Kırklareli şeklinde tasnife tabi tutuldu. Burada yapılan alfabetik sıralama, en çok şâir yetiştiren yöreler açısından ise şöyle dizilebilir:

1- İstanbul	: 609	17- Isparta	: 19
2- Bursa	:156	18- Üsküp	: 18
3- Edirne	: 150	19- Amasya	: 17
4- Konya	: 69	20- Aydın	: 17
5- Diyarbakır	: 40	21- Manastır	: 17
6- Kastamonu	: 36	22- Rumeli	: 17
7- Bağdat	: 35	23- Erzurum	: 16
8- Gelibolu	: 30	24- Filibe	: 16
9- Kütahya	: 24	25- Selanik	: 16
10-Bosna	: 26	26- Sofya	: 16
11- Antep	: 26	27- Ankara	: 15
12- Buhara	: 26	28- Trabzon	: 15
13- Serez	: 21	29- Tokat	: 14
14- Manisa	: 20	30- Belgrat	: 11
15- Vardar Yenicesi	: 20	31- İznik	: 11
16- Bolu	: 19	32- Kayseri	: 11

Bu tasniften sonra verilen rakamları, sebep-sonuç ilişkisi açısından değerlendirmeye tabi tutabiliriz.

Rakamlar, edebiyat dünyamıza en çok şâirle katılan şehrin tartışmasız İstanbul olduğunu çok net bir şekilde ortaya koymaktadır. Yaklaşık üçte bir oran. Meseleyi, doğum yerinin ötesinde yerleşme alanları çerçevesi içinde ele alsak tabidir ki bu rakam İstanbul'un lehine hızlı bir şekilde artış gösterecektir. Kısacası İstanbul bugün olduğu gibi dün de kültür dünyamızın merkezidir.

Yetiştirdiği 156 şâirle sıralamada ikinci sıraya yerleşen Bursa'nın bu özelliği hiç kuşkusuz devletin ilk başkenti olmasından, daha sonraki yıllarda da önemli sayılacak kültür merkezlerinden biri özelliğini korumasından ileri gelmektedir. Ama belirtmek gerekir ki Bursa, Osmanlı devleti içinde ilk yıllarda elde ettiği olumlu yeri giderek kaybetmiş, örneğin XVI. yüzyılda ulaştığı *kırk* şâir kadrosunu aynı bollukla daha sonraki yıllara taşıyamamıştır.

Bursa'ya dair söylenen şeyleri bütünüyle Edirne için tekrarlamak mümkündür. Osmanlı devletinin ikinci başkenti ve Rumelideki şehirlerin en güzeli Edirne, XVI. yüzyıl sonunda Sehî, Latîfî ve Âşık Çelebi tezkirelerine elli şâirle girerken, sonraki yıllarda bu sayıyı hep azaltmak zorunda kalmıştır. Tabiatıyla bunu şehrin azalan siyasi ve coğrafi etkinliğiyle açıklamak yerinde olacaktır.

Dördüncü sırada yer alan Konya, dokuzuncu sıraya yerleşen Kütahya bu tasnifte yeri on dördüncülük olan Manisa, on dokuzuncu Amasya, yirmi sekizinci Trabzon, bu konumlarını XVI. yüzyıl sonuna kadar Osmanlı idarî yapısı içinde şehzade sancağı merkezi olmalarına borçludur. Gerçekten de İstanbul dışında sanatkarları en iyi şekilde koruyup gözeten şehzâde-valiler, adı geçen bu yörelerde çok canlı birer kültürel muhit teşekkül ettirmişler ve çevrelerine çok sayıda

sanatçı, özellikle de şâir toplamışlardır. Mesela bu şehirlerden *Manisa* XVI. yüzyılda *yedi*, Amasya *on*, Trabzon *beş* şâirle temsil edilmiş olup aynı kültürel canlılık daha sonraki yıllarda bu hızla devam edememiştir.

Yine bu sıralamada altıncı Kastamonu, yirmi dokuzuncu Tokat, otuz birinci İznik ve bir ölçüde Isparta ve Kayseri, üst seviyelerde yer almalarını eski kültür merkezi olmalarına borçlu şehirlerdir. Nitekim Kastamonu sahip olduğu 36 şâirden 23'ünü, İznik 11 şâirin onunu XVII. yüzyıldan önce yetiştirmiş ve bundan sonra artık tezkirelerde hiç anılmaz olmuşlardır.

Diyarbakır, Bağdat, Üsküp, Erzurum, Selanik, Sofya, Manastır ve Belgrat ise devletin önde gelen kültür merkezleri olma önemini koruyarak bu listenin üst sıralarında yer almışlardır. Osmanlı devletinde gelişen bilim ve kültür hayatında devrin idare sistemiyle birlikte genişleyip yürüyen belli başlı kuruluşlar arasında medreselere ayrı bir yer vermek gerekir. Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u her yönden İslam dünyasının merkezi yapma arzusu sonucu bu şehirde yaptırdığı büyük medrese ve onu izleyen padişahların, özellikle de Kanuni Sultan Süleyman'ın kurduğu çeşitli medreseler, bilim ve kültür hayatının ağırlık noktasının taşranın uzak ve dağınık merkezlerinden alarak büyük bir kaç merkeze getirdiyse de yukarıda adı geçen şehirler son devirlere kadar hiç bir zaman önemlerini kaybetmediler. Nitekim bunlardan sadece Üsküp XVII. yüzyıla kadar önemli bir şâir potansiyeline sahip olup diğerleri bu yüzyılı takiben önem kazanmış ve yakın devre kadar da bu konumlarını sürdürmüşlerdir.

XVII. yüzyıl başlarına kadar hiç bir şâire sahip olmayan Ankara ise on beş şâire ancak XVIII ve XIX. yüzyılda yetiştirdiği isimlerle ulaşır.

Bu sıralamada otuz şâirle şaşırtıcı bir yere yükselen Gelibolu, bu iyi yerini XVI. yüzyıl sonlarına kadar süren askerî ve coğrafî konumuna borçludur. Türk donanmasının uzun süre merkezi olması yanında, ilk acemi oğlanlar kışlasının burada bulunması, özellikle de ilk Rumeli fetihlerine üs vazifesi görmesi dolayısıyla pek çok vakıf eser ve desteğine sahip olması ona bu imkanı vermiştir. Nitekim bu otuz şâirin 11'i XVI. yüzyıla kadar yetişmiştir.

Bolu da yakınındaki iki önemli merkez Göynük ve Gerede ile birlikte kültür coğrafyamız içinde kendine iyi yer tutan şehirlerden biridir.

Fakat Antep, Serez, Aydın, Filibe özellikle de Vardar Yenicesi yetiştirdikleri çok sayıda şâirle ilk bakışta şaşırtıcı ve izahı güç bir tablo ortaya koymuşlardır. Örneğin bugün Yunanistan sınırları içinde bulunan Vardar Yenicesi "Haylî, Hayretî, Usûlî, Sırrî, Günâhî, İlâhî, Âgehî, Yusûf-ı Sîne-çâk, Garîbî, Râzî, Derûnî" gibi çoğu birinci sınıf şâirle, temsil edilmesi buranın akıncı beylerinden Evrenosoğullarının merkezi olması ile açıklanabilir.

Burada, yeri gelmişken ülke veya geniş coğrafî bölgeler halinde zikredilen bazı yer adlarına da değinmek isabetli olacaktır. Örneğin Acem, dar mânâsıyla

İran ve İranlı anlamındadır. Tarihî dönem içinde ise kelime, Arap olmayan bütün doğu kavimleri mânâsını ihtiva etmiştir. Oysa tezkireciler bu kelimeyi eski İran İmparatorluklarının egemenliği altında bulunmuş çeşitli kavim ve topluluklar mânâsında kullanmışlar, bu tabirle bir etnik yapıyı belirlemeden çok bir coğrafi bölgeyi kasdetmişlerdir.

Bosna kelimesi ise, bugün Yugoslavya Federal cumhuriyetini meydana getiren Bosna-Hersek cumhuriyetinin bir bölümü mânâsında olabileceği gibi tezkirelerde çoğunluk Sarayevo ya da onun yakın çevresi mânâsında kullanılmıştır.

Çok sık karşımıza çıkan "Rûm" kelimesi başlangıçta Anadolu, fakat XVI. yüzyıldan itibaren Osmanlı Ülkesi anlamında kullanılmaya başlanmıştır.

Rumeli, esas olarak Trakya'dan Orta Avrupa'ya kadar uzanan, Osmanlılarca fethedilmiş Türk bölgeleri anlamında olup aşağı yukarı bugün de kullandığımız mânâdadır.

Toparlayacak olursak, şehir monografisi olarak adlandırabileceğimiz çalışmalar bizde yok denecek kadar azdır. Hem bugünkü topraklarımız üzerinde yaşayan hem de şu anda sınırlarımız dışında kalan yörelerde yetişen şâir ve yazarlarımızla onların eserleri üzerinde yapılacak çalışmalar, yöresel eserlerimizin klasik edebiyatımız içinde ne oranda temsil edildiğini ortaya koyacak, böylece biz neyin, ne oranda orijinal olduğunun farkına varmış olacağız. Bu işlemin sağlayacağı asıl fayda ise dilimizin ses bayrakları olan şiir ustalarımızla o yörelerde uzun süre var olduğumuzun ispat edilmiş olmasıdır. Onların, şimdi sınırlarımız dışında kalmış topraklarda doğup büyümüş olmaları, o topraklarının tarihinin, coğrafyasının, kısacası, insanının görünümünü dile getirmiş olmaları bizim o bölgelere dair en değerli tapu senetlerimizdir.

DİVAN ŞAİRİ KİMDİR?

Prof. Dr. Cemal KURNAZ

Şairlerin mensup olduğu meslekler, divan şairinin kimliği hakkında bir fikir vermektedir:

Padişah, vezir, nişancı, defterdar, müftü, kazasker, emir, bey, nakibü'l-eşraf, kadı, müderris, kâtip, yeniçeri, sipahi, imam, vâiz, müezzin, hâfız, cüz'hân, muarrif, buhurcu, muvakkit, hânende, türbe ve tekke bekçisi, çizmeci, remmâl, külâh dikici, müneccim, bezzâz, vâlâcı, demirci, ipekçi, çakşırcı, attar, şekerci, iğneci, mürekkepçi, ayakkabıcı, terzi, penbe-dûz, şem'-fürûş, sarraf, tabip, şerbet, macun ve müferrih satıcısı, çiftçi, ziraatçi, canbaz, sahhaf, tüccar... vb.[1]

Mustafa İsen, tezkirelerde yer alan 3182 şairin 108 çeşit mesleğe mensup olduğunu tesbit etmiştir. Bunlar kendi içinde gruplandırıldığında ilmiyye sınıfının 1147 (% 36), bürokratların 892 (% 28), askerlerin 117 (% 3.7), esnaf ve serbest meslek sahiplerinin 117 (% 3.7), şeyh ve dervişlerin 182 (% 5.7), saray mensuplarının 60 (% 1.8), din adamlarının 26 (% 0.8) oranlarında olduğu görülmektedir.[2]

Bu bilgiler, sanat faaliyetlerine her meslekten iştiraklerin olduğunu gösteriyor. Günümüzde şiir ve sanat faaliyetlerinin genelde belli bir çevre (özellikle tahsilli ve devlet kapısından ekmek yiyen, entellektüel) dışına çıkamadığı göz önüne alınırsa, bunun önemi daha iyi anlaşılır. Gayet tabii sanat belli bir kültür seviyesi gerektirir. Bugün de kasabaya inen bir köylü, kitapçıya uğrayıp yeni çıkan şiir, hikâye veya romanları almak ihtiyacını hissetmiyor.[3] Üstelik, halkın diliyle halk

---

1 Harun Tolasa, *Sehî, Latifî, Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. yy. da Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi-I*, İzmir 1983, s. 83-123.

2 Mustafa İsen, "Divan Şairlerinin Mesleki Konumları", Millî Eğitim, Sayı: 83 (Mart 1989), s. 35-41.

3 Bu konuda haksızlık etmiş olmamak için bazı istisnaî durumlar olduğunu belirtmeliyiz. Mehmet Akif'in şu hatırası, Onun Türk köylüsü tarafından okunduğunu gösteriyor ki, üzerinde düşünülmeye değer:
"... Sebilürreşad'ı çıkardığımız sırada hemen her hafta bir şiir yazardım. Bir gün baktım, Anadolu'nun ta bilmem neresinden bir köylü idarehâneye geldi. Akif Bey kimdir, diye soruyor. Beni gösterdiler. Hemen elime sarıldı, öpmeye başladı. Sen misin Akif, o şiirleri yazan sen misin, dedi, ağladı. Ben de ağladım. Çok mütehassis oldum." "Eşref Edib, Mehmed Akif Hayatı-Eserleri, C.I, İst. 1962, s. 262).

için yazıldığı iddiasında olan eserlerin bile nüfusa nisbetle baskı sayısı ortada. Bu bakımdan günümüzün basın, yayın ve haberleşme imkânlarıyla kıyaslanamayacak şartlar altında Osmanlı kültür ve edebiyatının halka nasıl yaygın şekilde intikal edebildiğini anlamak kolay olmuyor.

Fuat Köprülü bu durumu şöyle izah ediyor: *"XVII.-XVIII. asırlarda İmparatorluğun Asya ve Avrupa'daki büyük şehir ve kasabalarında oldukça kalabalık münevver bir sınıf vardı ki, İslâm ilimlerini ve edebiyatlarını lâyıkıyla kavramıştı; maddî refah ve servetle birlikte bu yüksek kültür havası, uzun asırlar boyunca, daha aşağı seviyedeki diğer içtimaî sınıflara da geçerek umumî zevk ve kültür seviyesini yükseltmişti"*[4].

Böyle bir gelişmenin en çarpıcı örnekleri arasında hiç şüphesiz ki ümmi divan şairlerini zikredebiliriz.

[4] Fuat Köprülü, *Türk Saz Şairleri*, C.I, Ank. 1962, s. 24-26.

BİR BEYİTİN ÇEVRESİNDE

Prof. Dr. Mehmet ÇAVUŞOĞLU

Kılâsik edebiyatımızın metinlerini anlamak için yazıldıkları devrin kültür ve san'at dünyâsına girmek, o zamanın değer ölçülerini bilmek zorundayız. "Kılâsik" dediğim eski türk edebiyatı metinleri belli bir görüşün, kâideleri sınırlı bir estetiğin ürünüdürler. Sürûrî'nin Bahrü'l-maârif'inden Muallim Nâcî'nin Istılahât-ı Edebiyye'sine kadar birçok belâgat kitabları kılâsik edebiyatın estetiğinin kavramlarını şu veya bu oranda açıklamışlardır, fakat bu kitapları okuyarak eski metinleri anlamanın mümkün olacağını sanmak fazla iyimserlik olur. Bence tutulacak ilk yol, okuduğumuz ve anlamaya çalıştığımız metnin yazıldığı çağda nasıl anlaşıldığını araştırmaktır. Üzülerek söylemeliyim ki, böyle bir araştırmaya kalkışanın yeter derecede örnek bulabilme şansı umulduğu kadar fazla değildir. Eskiler, Arab ve Acem şairlerinin eserleri bir yana, tek tük şiirlerini bile açıklamakda çok hamarat davranmışlar, bizim şairlerimizle hemen hemen hiç meşgûl olmamışlardır. Bu husûsdaki örnekleri bölüm pörçük bir halde kıyıda köşede, çoğunlukla şuarâ tezkirelerinde buluruz. Sözgelişi, 16. yüzyıl şâirlerinden Edirneli Emrî Çelebî'nin şöyle bir beyti var:

Bir hilâli lîk Pervînün arasına alur
Necm-i eşkümle görünsem o meh-i tâbâna

Bugünkü türkçemizle söylersek, şâir; "Gözyaşımın yıldızıyla o parlak ay gibi olan sevgiliye ne zaman görünsem, bir yeni ayı iki Ülker yıldızının arasına alır" diyor. Bu aradaki hilâl ve iki Ülker yıldızı hangi mefhumların yerini tutmaktadır? bunu bilemiyoruz. Kınalızâde Hasan Çelebi bu beyiti şâirin nasıl açıkladığını, şöyle anlatıyor:

"Iztırab çeken âşığın ayrılık derdiyle ağladığını gören ay yanaklı dilberlerin, parmaklarını dişlerinin arasına koyup âşığın hâline şaşmasını tasvîr etmek için demişdir." Merhûm bana dedi ki "Bu gazeli dediğimde, Anadolu edebiyatçılarının övüncü, şâirlerin başı, edebiyatçıların kendisine uyduğu merhum Zâtî'ye okuyunca, beytin örtülü ifâdesi ma'nânın ortaya çıkmasına engel olduğundan bu fakirin söylemek istediği bir güneş gibi kalbinde doğup aydınlık saçmayınca, beytin ma'nâsını yine benden sordular".

Hasan Çelebi ilk cümlede beytin bize neyi anlatmakda olduğunu söylüyor. Onun söylediğinin, eski deyimle şâirin karnındaki ma'nâ olduğunu da ikinci

cümleden anlıyoruz. Böylesine anlaşılması güç, değişik yorumlara elverişli sayılamayacak kadar beyitler çoktur. Bizzat şâiri tarafından açıklanmışını bulmak mes'ût bir tesâdüfdür. Belli ki bu mâ'nâyı şâir Hasan Çelebi'ye açıklamış, o arada da Zâtî'nin beyti anlayamadığını kibar bir dille nakletmiştir. Fakat şâirin murâdından haberdar olmayanlar, Hasan Çelebi'nin deyişiyle yârân-ı safâ demişler ki bu beytin ma'nâsı, sabrı tükenmiş âşığın sırrını bildikde, güzellerin dudaklarını ısırıp âşıkların hâline şaşmalarından kinâye olması mümkindir. Hasan Çelebi, onların bu yorumlarını desteklemek için, Emrî Çelebi'nin dilberin dudağını hilâle teşbih eden bir beyitini aktarmaktadır:

Bir zerre gün yüzünde temaşâ değil mi kim
İki hilâl olur çü tülû' ide âftâb

"Güneş doğunca (sevgilinin) gün yüzünden bir zerrenin iki hilâl olması görülecek şey değil midir?"

Birinci beyitte, Hasan Çelebi'nin şâirin ağzından rivayet ettiği anlaşılan yorumda, sevgilinin parmağı hilâle, parmağı ısıran alt ve üst dişleri ise iki Ülker yıldızına teşbîh edilmişdir. Fakat beyti kendilerine göre yorumlayan diğer san'at dostları, güzelin parmağını değil de dudağını dişlerinin arasına aldığını tasavvur etmişlerdir. Yanî, ikincilere göre yeni aya benzetilen parmak değil dudaktır. Nitekim diğer şâirlerden beğendiği mazmûnları almakdan sakınmayan – sakınmak ne kelime? kendisine hak gören – ve herhalde o "yârân-ı safâ"dan biri olan Zâtî yukarıdaki iki beyitde geçen "pervîn" ve "hilâl" istiârelerini bir beyitte toplamıştır:

İki mâh-ı nev içinde âftâb üzre ayân
Gösterir Pervîni ol bedr-i münîrin bandesi

"O parlak ayın gülüşü güneş üzerinde, iki yeni ay içinde Ülker yıldızını açıkseçik olarak gösterir." Bu beyitte yüz güneşe, gülüş hâlindeki iki dudak iki yeni aya ve aradaki dişler de Ülker yıldızı kümesine benzetilmiştir.

Parmağın hilâle teşbîhi Emrî'nin buluşu değildir. Necâtî Bey'in çıraklarından, Anadolu'daki ilk şuara tezkiresinin yazarı Sehî Bey'de bir örneğine rastlamıştım:

Mâh-ı nevdir parmağun ey âfitâb-ı hüsn kim
Hâle gibi devr idüpdür anı zihgîrün senün

Ey güzellik güneşi, senin parmağın yeni aydır, zihgîrin onu hâle gibi dolanmıştır. Zihgîr okçuların ok atarken parmaklarına taktıkları yüzüğe denir. Anlaşıldığına göre, Sehî Bey bu beyitte bir okçu güzeline hitâb etmektedir.

Bana kalırsa, ikinci beyitte güzelin gülüşü güneşe ve zerreye benzetilen dudağının bu gülüş ânında aldığı biçim de iki hilâle benzetilmiştir. Fakat, benim "gülüş" diye yorumladığım "güneş" kelimesini bir başkası farklı olarak ma'nâlandırabilir. Nitekim, önceki beyit üzerinde şâirin kasdıyla başkalarının farklı fakat

doğruluğu muhtemel yorumlarını gördük. Bu arada, eski şâirlerimizce daima küçük olarak telâkkî edilen veya küçüğü makbûl tutulan dudağın, bu vasfından dolayı zerreye, noktaya v.s. benzetildiğini, hattâ "yok" diye ta'rîf olunduğunu da belirtmek isterim."

Böyle bilmece gibi görünen beyitlerden birine Zâtî dîvânında rastlamışdım. Balıkesir'in bu müstesnâ çocuğu şiiri, başka bir ifâde ile san'atı, hayatının kendisi yapmış, çağındaki bütün şâirlere ustalığını, büyüklüğünü kabul ettirmişti. Onaltıncı yüzyılın sonlarına doğru ün salmış bir çok şair, başta Bâkî olmak üzere, onun tezgâhında yetişmişlerdi. Zâtî sözünü ettiğim beyitte:

Murg-ı zerrîn-per zümürrüd-âşiyân lûlû-gıdâ
Bâl açup uçmak diler her subh kûyundan yana

"Altun kanatlı, zümrüt yuvalı, inci yemli kuş, her sabah kanat açıp senin oturduğun yerden yana uçmak diler" diyor. Bu beyitte, eski edebiyatımızda mazmûn denilen ve çok def'a edebiyat allâmelerince yanlış bilinen, hattâ ne olduğu hakkında kesin bilgileri olmayan nesnenin bir örneğini buluyoruz. Bizim kılâsik şiirimizde, bilhâssa Onaltıncı yüzyılda, en büyük özellik, varlıkların ve olayların beş duygumuza hitâb eden keyfiyetlerine şâirlerin mutlak bir doğrulukla bağlı oluşlarıdır. Eski şâir söylenenden çok söyleniş biçimine önem verirdi. Batı şiirinde de bu böyleydi. Bir örnek olmak üzere Edmond Rostand'ın Cyrano de Bergerac adlı eserinde, 3. perdenin 5. sahnesinde Roxane'ın kendisine aşkını "sizi seviyorum" cümlesiyle ifade eden Christian'a "mevzûunuzu süsleyin" deyişini, "anlatın biraz bana, nasıl seviyorsunuz?" deyişini, yaratıcı muhayyeleden mahrûm Christlan'ın yerine şair Cyrano'nun o müstesnâ aşk ilânı mısrâlarını hatırlatırım. Eski şiirde, teşbîh, istiâre gibi ma'nâya dayanan san'atları kaldırdığımızda tabîati fizikî boyutları içinde olduğu gibi görürüz. Bâzan şâir bir unsurun, bir varlığın bütün vasıflarını sayar ve adını söylemez, yukarıdaki beyitte olduğu gibi. Mazmûn işte böylesine ifade edilmiş olan mefhumlara denilir. Yukarıdaki beyitin mazmûnu da "güneş"tir. Zâtî, güneşin kendisini bir kuşa benzetmişdir. Bu kuşun ışınlar sarı kanatları, mavi gökyüzü zümrütten yuvası, güneş doğunca ortadan kaybolan yıldızlar da dâneleridir. Zâtî, sevgilinin yerinin bütün divan şâirlerince yükseklerde telakkî edilişi gibi çok bilinen bir görüşü alıyor, senin yerin göklerdedir, zehit noktasındadır gibi herkesin söyleyebileceği bir biçime tenezzül etmiyor, güneş her sabah senin bulunduğun yere varmak ister diyerek aynı şeyi bir başka biçimde söylüyor, aynı zamanda da çok güzel bir hüsn-i ta'lîl san'atiyle güneşin ufuktan göğe doğru yükselişini yorumluyor.

Uçup uçup geldi tâ murg-i se-perler cismüme
Kuşça cânum almağa ağız bir etdi yaralar

Bugünki dile çevirirsek, Zâtî şunu der: "Yaralar kuşça canımı almağa ağız bir edinceye kadar üç kanatlı kuşlar uçup uçup vücûduma geldi." Buradaki "üç

kanatlı kuşlar" deyiminin farsçası mürg-i se-per deyimindeki se-per, eski yazıda muhtelif biçimlerde okunacak şekilde bitişik yazıldığı için, 1964-65 yıllarında adı geçen divanın hazırlanmasına yardım eden – aralarında benim de bulunduğum – asistan ve talebeleriyle beraber Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan'ı epeyce uğraştırmışdı. "Üç kanatlı kuşlar" deyimiyle ne anlatılmak istendiğini çıkarmakda güçlük çekmiştik.

Daha sonra Kınalı-zâde Hasan Çelebi'nin tezkiresinde, Sultan 2. Bâyezit'in bir farsça beyitine devrin şâirlerinin yazdıkları nazîreler arasında Müeyyedzâde'nin şu beyitine rastlamıştım:

Her tîr-i se-per k'ez tü resed ber dil-i çâkem
Murgî şeved ü raks kuned ber ser-i hâkem

"Senden yaralı gönlüme gelen her üç kanatlı ok bir kuş olur ve mezârımın başında sıçramağa başlar."

Bu beyit bize üç kanatlı bir oktan söz ediyor ve ok da kuşa benzetiliyor. Silâh müzesini gezenler dikkat etmişlerdir veya fark ederler ki, okların arkasından üç tüy vardır. Dede Korkut'ta, Salur Kazanın Evinin Yağmalandığı Boyunu Beyân Eder başlıklı ikinci hikâyede "üç yelekli kayın oklar atıldı, demreni düştü" cümleciği ile aynı tür oktan söz edilmektedir.

Zâtî'nin beyitinde tam bir istiare örneği görüyoruz. Sözlük istiareyi, kendisine benzetilenin (müşebbehün bih'in) bir şeye benzetilen yerinde kullanılması diye tanıtıyor. Arkasındaki üç yelekten ve bir de havada gittiğinden dolayı oku üç kanatlı kuşa benzeten şâir, benzetilenle benzetme edâtını kaldırmıştır.

Edebiyatımızda bu türden istiare pek çokdur. Eski şâirlerimizin görülen dudak yerine lâ'l deyişleri, saç yerine sünbül, yüz yerine ay veyâ güneş deyişleri bu türden istiare örnekleridir. Burada, dar anlamında ok, üç kanatlı kuş deyiminin manzmûnudur.

Sözlükler mazmûnun, çok def'a biri diğerinde bulunmayan bir çok anlamlarını vermekle birlikte, bir iki anlamında birleşiyorlar. Bunlardan biri de "bir beyitin içinde ki anlam veya kavram" tanıtmasıdır. 15. yüzyılın son yarısında yaşamış olan Mesîhî:

Pîrâhen-i visâlüne göz dikdüğüm bu kim
Hecrün bir ince ipliğe döndürdü kâmetüm

"Sana kavuşmanın gömleğine göz diktiğim bu ki, senden ayrı olmak beni bir ince ipliğe döndürdü" diyor. Buradaki iplik - göz - dikmek - göz dikmek kelimeleri ve deyimleri bize iğne sözünü hatırlatmıyor mu? İşte bu beyitin mazmûnu iğnedir.

Onaltıncı yüzyılın sonunda yaşamış büyük şâirlerden, Bâki'nin ders arkadaşı Malkaralı Nev'î:

Nazm-ı şîrînin gibi bir kıssa masnû' olmaya
Nev'iyâ çün resm ede üstâd-ı çarh-ı bî-sütûn

"Ey Nev'î, bu direksiz duran göğün yapıcısı yapmaya kalkışsa da senin tatlı şiirin gibi bir resim yapılamaz" diyor. Buradaki "şîrîn-üstâd-bî-sütûn" kelimeleri bize Şîrin'i ve onun mimarlıkta üstat, Bîsütûn dağını delen talihsiz âşığı Ferhad'ı hatırlatmaktadır. Şu halde bu beyitin mazmûnu Ferhad'dır veya bütünü ile Ferhad ve Şîrin hikâyesidir.

Onaltıncı Yüzyıl şairlerinden Selîkî:

Rîk-i harem-i Kâ'be-i kûyunla habîbim
Dolaydı gözüm şîşeleri kanı o sâat

"Sevgilim, Kâbe'ye benzeyen mahallenin avlusunun kumiyle gözümün içi dolaydı, âh nerede o ân!" diye feryat ediyor. Buradaki "harem-Kâ'be-habîb" kelimeleri Peygamberimizi, "rik (kum) - şişe - sâat" kelimeleri kum saatini hatırlatıyor. Bu beyitin iki mazmûnu var fakat kuvvetle belirtilen kum saatidir. Nitekim Şeyh Gâlib Hüsn ü Aşk'ında, Aşk'ın mensup olduğu Benî Mahabbet kabîlesini anlatırken:

Vâdîleri rîk u şîşe-î gam
Kumlar sağışınca hüzn ü mâtem

"Vâdîleri kum ve gam şişesi, kumlar kadar hüzün ve yas" diyor ki, buradaki "rîk" ve "şişe" kelimesinde de kum saati mazmûnu vardır. Sırası gelmişken şunu da belirtelim: Süleymâniye Kütübhânesi'nde Hâlet Efendi bölümünde bulunan Şeyh Gâlib'in el yazısı müsveddedeki "rîk u" terkibindeki "u" harfini birisi, büyük bir ihtimâlle Hâlet Efendi çizmiş böylece de beyitin anlamını berbat etmişdir. O çizilmeye değer verenler de mısradaki terkibi "rîk-i şişe-i gam" diye okumuşlardır. nasıl anlam vermişlerdir? merak ederim.

Onaltıncı Yüzyılın ilk yarısını bütün varlığıyle dolduran büyük bilgin Şeyhülislâm Kemal Paşa oğlu Ahmed Şemseddîn Efendi:

Vermese cânâna can nakdin rakîb olmaz aceb
Pîr-i kâfir kesme kâdir olmasa vermez harâc

"Rakîb sevgiliye can parasını veremezse şaşılmaz, çünki yaşlı kâfir kazanacak güçte değilse haraç vermez" diyerek 2. Halîfe Hazret-i Ömer'in bir ictihadınasünnetine – işâret etmekdedir: İslâm hukûkunda, müslüman olmayanların cizye denilen bir haraç vermeleri mecbûriyeti vardı. Hazret-i Ömer zamanında yaşlı bir kâfir çalışamayacak kadar ihtiyarladığını, bu yüzden de haraç verecek gücü olmadığını söyleyerek haraçtan bağışlanmasını diler. Adâleti bir efsâne halinde günümüze kadar gelmiş olan büyük halîfe, ihtiyarın haraç vermekten bağışlanması dışında kendisine ayrıca aylık bağlanmasını da buyurur. Bu beyitin mazmûnu ise işte bu hâdisedir.

Fuzûlî de:

Bu gamlar kim benim vardır baîrin başına konsa
Çıkar kâfir cehennemden güler ehl-i azâb oynar

"Bendeki bu gamları devenin başına koysalar, kâfirler cehennemden çıkar ve azab çekenler güler oynar" diyerek Kur'ân-ı mecîdin 7. suresi olan A'râf sûresindeki 40. âyete işaret etmektedir. Bu beyitin mazmûnu da o âyetdir. Burada da bir noktayı açıklamak istiyorum: Âyet'te "Bizim âyetlerimizi yalan sayıp onlara karşı kibirlenmek isteyenler (yok mu?) onlar için gök kapıları açılmayacak, onlar, cemel iğne deliğine girinceye kadar, cennete girmeyeceklerdir. Biz günahkârları böyle cezâlandırırız" denilmektedir. Buradaki "cemel" kelimesini Fuzûlî yine "deve" anlamına gelen "baîr" diye almış olmakla beraber, merhûm, Kemal Edib Kürkçüoğlu üstadımız kelimenin arapçada bir de "halat" anlamına geldiğini binâenaleyh buradaki "cemel" kelimesinin "deve" değil "halat" diye anlaşılmasının her bakımdan doğru olacağına dâir bir kanaati merhûm metin açıklaması üstâdı Ferid Kam Bey'den duymuş olduklarını söylemişlerdi. Gerçekten Kâmûs Tercemesi'nde "cemel" kelimesinin "gemi ipi" veya "halat" anlamına geldiği de belirtilmiştir.

NECÂTÎ BEY'DEN BAKÎ'YE "DÖNE DÖNE"*

Prof. Dr. Osman HORATA

Şiiri *"güfte"*den çıkarıp *"beste"*ye doğru yaklaştıran unsurlardan biri olan kafiye ve redif, gerek halk gerekse divan şiirimizin çok önemli bir tarafını teşkil eder. Yahya Kemâl, mısra mısra bir beste olmayan şiiri nesir sahasına atar. (Yahya Kemal 1984:7)

Türk Edebiyatında, ilk olarak Uygur şiirinde eklerin tekrarı olarak görülmeye başlayan redifler[1]; *Dîvânü Lügâti't-Türk* ve *Kutadgu Bilig*'de daha gelişmiş bir hâlde karşımıza çıkar (Caferoğlu 1984). Şiirin, söylenenden ziyade söyleyişte aranıldığı divan şiirinde ise, şiirler baştan sona zincirleme kafiyelerle örülmekle birlikte, daha ziyade redife yaslanılır[2]. Bunu, Türkçenin yapısından kaynaklanan bir zaruret olarak gören ve Acem'in şiirindeki redifin fazlalığına dikkat çeken Yahya Kemal: *"Arab'ın şiirinde redif usludur fakat Acem'le Türk'ün şiirinde azgındır, taşkındır, coşkundur. Bilhassa Türk'ün manzumeleri âdeta rediften doğar; Türk redifi buldu mu asıl özünü söylemiş demektir."* der.[3]

Bilindiği gibi, belâgat kitaplarında "revî" harfini takip eden ekler ve kelimeler redif olarak adlandırılmakla birlikte; eski nazariyeciler tekrarlanan heceler için redif terimini kullanmayı doğru bulmazlar. Yazımızda da, redifle revî harfinden sonra tekrarlanan kelimeler kastedilmiştir.

Redifler, gerek mısra gerekse içeriğin biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynarlar. Bu sebeple eski şiirimizde asıl temanın kafiye ve redif olduğunu iddia etmenin, yanlış olmayacağı ileri sürülmüştür (Tanpınar 1976:20). Divan şiirinde,

---

* Bu makale Bilig, sayı:7 / Güz-1998, s.44-66'da yayımlanmıştır. Buraya, "döne döne" redifli şiirlerin metnini içeren "Döne Döne Redifli Gazeller" başlıklı II.kısım alınmamıştır.

1 Zieme 1979: 566; Ş.Tekin bunlara "gramer alliterasyonu" der (1992:22).

2 Yunus Emre, Şeyhî Nesimî, Yahya Bey, Necatî, Ahmed Paşa, Zatî, Muhibbî, Şemsî Paşa, Hayalî, Cevrî, Şeyhülislam Yahya, Hayretî, Usulî, Nailî gibi şairlerin divanlarındaki gazeller üzerinde yapılan istatistikî bir çalışma, bunların %58'inin redifli olduğunu göstermektedir. bk. Akkaya, 1996: 21.

3 Yahya Kemal 1984: 133-134: *"Vakıa Acem'in lisanı Aryanî bir lisandır, Türkçe bilakis Turanîdir. Bu iki lisan ayrı ayrı tabiattedirler; birinde fiiller cümlenin başında diğerinin sonunda gelir. Eğer mantıken düşünülecek olursa denilebilir ki Farisî'de redif fazladır. Farisî şiir tıpkı Almanca, İngilizce, Fransızca şiir gibi tabîaten redifsiz olmalıydı. Türkçede bilakis redif zaruridir, çünkü fiil cümlenin sonunda gelir, fiillerdense kafiye olmaz, diğer kelimelerden olur, binaenaleyh rediften önce kafiyeye de ihtiyaç vardır."*

M. Naci'nin belirttiği gibi, şiirin cazibe merkezi redif olmuştur (1996: 26). Değişik duygu ve düşünceler redif sayesinde bir bütünlük kazanabilmiş ve şiir bu sebeple daha etkili ve çekici hâle gelmiştir. Bir şair tarafından bulunan güzel, orijinal bir redif, diğerleri için açılan yeni bir ufuk olmuş, birçok şiir redifin bu cazibesi sebebiyle başka şairler tarafından tanzîr edilmiştir.[4] Bu sebeple tezkirelerde, şairlerin buldukları yeni rediflere önemle dikkat çekilmiştir (Kurnaz 1997:265).

Klasik şiirimizde bir kelime ve kelime grubu etrafında dilin bütün imkânlarının yoklanılmaya çalışıldığı redifli şiirler, şairlerin hünerlerini gösteren bir mihenk taşı gibiydi. Tanpınar, bir redif ve kafiye etrafında yazılan nazîrelerle, tahmîs, taştîr gibi şiirleri Batılı ressamların müze çalışmalarına benzeterek; bunları eski şiirin kendisine mahsus bir "akademisi" olarak görmüştür (1976:22). Bir redif, şairlerin elinde işlene işlene ancak zaman içerisinde en güzel ifadesini bulabiliyordu. Bazı şairler, konuyu bir şekil meselesi olarak görüp redifin peşine takılıp giderken; bazıları da nazîreye yeni bir ruh verebiliyorlardı.

Şahıs ve söyleyiş farklılıklarına rağmen, ilk bakışta ortak bir benliğin eseri gibi görülen bu tür nazirelerin ele alınması; bir taraftan dilin bir motif etrafında kazandığı imkânların belirlenmesini sağlarken, bir taraftan da Türk şiirinin ses ve öz bakımından gelişimi ve değişimiyle devrin edebî durumu hakkında da bizleri bazı sonuçlara götürebilecektir.

Bunların yanında bazı redifler, şiirin bir unsuru olmasının ötesinde gerek devrin gerekse şairin psikolojisini aksettiren birer belge niteliği de kazanırlar. *"Eksilmede", "kalmamış", "o da bir zaman imiş", "harâb"* vs. (Kurnaz 1997: 265-276)

Halk dilinden alınan, orijinal hayallere elverişli olan *"döne döne"* redifi de, şairler için döneminde açılan yeni ufuklardan biri olmuştur. Bugünkü bilgilerimize göre, ilk olarak Necatî Bey tarafından söylenen ve ona şöhretin kapılarını aralayan bu redif, gerek ikilemenin verdiği âhenk gerekse orjinal hâyallere elverişliliği sebebiyle birçok şairin ilgisini çekmiştir. cezbetmiştir. Dönemin kaynakları, Necatî Bey'in bu gazeline Mihrî Hatun ve Üsküplü Zarî gibi çağdaşı şairlerin nazireler yazdıklarını kaydederler (Çavuşoğlu: 24). Fakat araştırmalarımız sonucu, sonraki asırlarda da, aralarında Bakî gibi bir şairin de bulunduğu Nazmî, Hızrî, Lamiî, Kebirî, Muhıbbî, Ferîdî gibi şairler tarafından 17 adet nazire yazıldığı görülmektedir. Bu sayının yeni nazîre mecmualarına ve divanlara ulaşıldıkça daha da artacağı açıktır. Bu arada, Necatî'nin *"döne döne"* redifli gazellerinin

[4] Dîvan şiirinde nazîre geleneği için bk. Ambros 1989:57-83; Üzgör 1995: 277-292; Dilçin 1986:90-92;

sayısının iki olduğunu da hatırlatalım. Bu nazîreler, çalışmamızın ikinci kısmında verilmiştir. Birinci bölümde ise, Necatî Bey ve Bakî'nin gazelleri geleneksel usûlle şerh edildikten sonra, iki gazel yapı bakımından tahlîl edilerek karşılaştırılmıştır. *"Döne döne"* redifini kullanan şairlerden Necatî ve Bakî'yi tercih edişimizin sebebine gelince...

Necatî Bey ve Bakî, divan şiirinin gelişim çizgisinde iki önemli merhaledir. Necatî Bey, klasik öncesi Bakî ise klasikleşme döneminin aynı çizgide yer alan iki zirvesidir. Dilin gelişimi ile edebiyat arasında çok yakın bir ilgi vardır. Edebiyat bu sebeple dil tarihinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir (Wellek ve Warren 1984:229). Divan edebiyatının kuruluş devri, bir taraftan ses ve söz düzenlemeleri bakımından İslamiyet öncesiyle yakınlık gösteren; bir taraftan da dilin Farsçanın âhengine ulaştırılmaya çalışıldığı, o dilin mazmun, teşbih ve mecaz sisteminin şiire aktarılabilmeye gayret edildiği bir dönemdir. İstanbul'un fethinden sonra ise, devletin imparatorluğa dönüşmesine paralel olarak her alanda Osmanlı üslûbunun belirdiği bir klasikleşme dönemi başlar (Kortantamer 1993:291). Taklidin ağır bastığı bir geçiş devrinde yaşayan Necatî Bey, bu dönemde Türkçenin sesini bulan; Bakî ise imparatorluk dili hâline gelen ve incelen bir zevki yansıtan İstanbul Türkçesini, ses ve teknik bakımından devrinde en üst seviyeye çıkaran bir şairdir. Tanpınar, oivan şiirinin ses yapısından bahsederken, onun her on beş senede yani her büyük şairde yeni bir merhale katettiğini söyler (1977: 141). Bunların karşılaştırılması, iki şair arasında katedilen merhalenin görülebilmesi bakımından da yararlı olacaktır.

Divan edebiyatında, *"rengîn"* hayalleri, *"hûb"* edâlarıyla yeni bir çığır açan bu gibi şairler *"husrev-i Rûm"*, *"sultânu'ş-şu'arâ"*, *"melikü'ş-şu'arâ"*, *"re'isü'ş-şu'arâ"* gibi sıfatlarla taltif edilmişlerdir. Necatî Bey, Bakî, Nef'î, Nabî gibi. III. Ahmed'e sunduğu bir kasîdesi beğenilerek, padişah tarafından bir *"hatt-ı hümayûn"* la *"reis-i şâirân"* ilan edilen Osmanzâde Tâib bir kenara bırakılırsa, bu şairlerin kendilerine verilen ünvanları hakettikleri konusunda günümüz kaynakları da müttefiktirler. Bir Arap atasözünde *"kelâmü'l-mülûk mülûkü'l-kelâm"* yani *"meliklerin kelâmı kelâmın da melikleridir"* denilir.[5] Necatî Bey ve Bakî de, şairlerin sultanı olduklarına göre *"döne döne"* redifli gazellerin sultanları da onların şiirleri olmalıdır. *"Sultanların sözlerine"* geçmeden önce *"sözlerin sultanları"* hakkında kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır:

---

[5] Nef'î, bu söze telmihte bulunarak şunları söyler:
Ben cihân-ârâ şehenşâh-ı cihân-ı ma'nîyem
Sözlerün de pâdişâh-ı kâmrânidür sözüm (*Divan-ı Nef'î*, İst. 1252, s. 2.)

Necatî Bey

Asıl adı İsa olan Necatî Bey'in doğum yeri ve tarihi bilinmiyor. Onun bir devşirme çocuğuyken Edirneli bir hanım tarafından evlatlık alındığı rivayet edilmektedir. Necati Bey, iyi bir eğitim görmekle birlikte, şiir ve nesir yazmaya heves ederek tahsilini yarıda bırakmıştır. Gençliğini Kastamonu'da geçiren Necatî Bey, ismini ilk olarak burada duyurmaya başlar. Fatih devrinin sonlarına doğru, Kastamonu'dan geçen bir kervan onun *"döne döne"* redifli gazelini çok beğenip, beraberinde Bursa'ya götürerek; devrin büyük şairi Ahmed Paşa'nın da içinde bulunduğu şairler meclisinde okur ve *"Nuh"* isminde Necatî mahlaslı yeni bir şairin "zuhûr" ettiğini anlatırlar. Necatî Bey, bir süre sonra da İstanbul'a gelerek şairlikteki kudretini Fatih'e duyurmayı başarır ve divan katibi olarak tayin edilir. Daha sonra Mısır, Manisa, Karaman gibi yerlerde dîvan kâtipliği ve nişancılık gibi görevlerde bulunan şair, devlet hizmetinden elini çektikten sonra, padişah tarafından verilen akçe ile hayatını idame ettirirken 1509 yılında ölür. Onun tek eseri Dîvanıdır.[6]

Devrin kaynaklarında Necatî Bey, divan şiirine millî bir kimlik kazandıran ve Türk şairlerini İranlı şairlerin küçük görmelerinden kurtaran bir şahsiyet olarak nitelenir. Dîvan şiirinin temellerini koyanlardan biri olan Necatî Bey, bu sebeple devrinde *"husrev-i Rûm"* olarak anılmıştır.

Bakî

Necatî Bey'in ölümünden on dokuz yıl sonra doğan (M. 1626-127) Bakî'nin asıl adı Mahmud Abdulbakî'dir. Fatih camiî müezzinlerinden Mehmed Efendi'nin oğlu olan Bakî, çocukluğunda saraç çıraklığı yapar; fakat okuma ve öğrenmeye duyduğu büyük heves, onun iyi bir eğitim görmesini sağlar. Devrin şairlerinin piri olan Zatî'den feyz alan Bakî, daha medrese öğrencisiyken şiirleriyle şöhreti yakalar, Kanunî devrinde el üstünde tutulur; II. Selim ve III. Murad dönemlerinde ününü daha da arttırır ve Süleymaniye müderrisliğine kadar yükselir. Bir süre Mekke ve Medine kadılıklarında bulunan Bakî, Rumeli kazaskerliğinden şeyhülislâmlığa yükselemeden emekli olur ve Necatî'den doksan bir yıl sonra 1600 yılında ölür.

Devrinde *"sultân-ı şâirân-ı Rûm"* kabul edilen Bakî, divan şiirini ses ve teknik olarak en üst seviyeye çıkaran bir ses şairi olarak kabul edilir. Âşık Çelebi'ye göre devrinin benzeri olmayan en büyük şairi olan Bakî; XV. yüzyıl şairlerinden Necatî Bey ve Ahmed Paşa ile XVIII. yüzyıl şairlerinden Nef'î ve Şeyhülislam Yahya arasında bir köprü durumundadır.[7]

---

6 Necatî Bey için bk. Tarlan 1963: XV-XXVIII; Çavuşoğlu: 7-26; Mazıoğlu 1961: 366-369; Mengi, 1986: 47-58.

7 Bakî için bk. İpekten 1988: 17-56; Küçük 1988: 1-41.

A. Gazellerin Metni ve Şerhi

Necatî Bey

Necatî Bey'in gazeli, Ali Nihat Tarlan'ın yayımlamış olduğu tenkitli baskıdan alınmıştır (1963: 433-434). Günümüz Türkçesindeki karşılıklarının verilmesinde ise Mehmet Çavuşoğlu'nun *Necatî Bey Dîvanı* (İst.,yty.,s.215) adlı eserinden yararlanılmış, şerhler ise tarafımızdan ilave edilmiştir. Gerek Necatî Bey'de gerekse Bakî'de yararlandığımız çalışmalardan ayrıldığımız "önemli" noktalar dipnotlarda belirtilmiştir. Necatî Bey'in gazelinin metni şöyledir:

Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün

1. *Çıkalı göklere âhum şereri döne döne*
   Yandı kandîl-i sipihrüñ ciğeri döne döne

2. *Ayağı yir mi başar zülfüñe ber-dâr olanuñ*
   Zevk ü şevk ile virür cân u seri döne döne

3. *Şâm-ı zülfüñle gönül mısrı harâb oldı diyü*
   Sana iletdi kebûter haberi döne döne

4. *Sen durup raks urasın*[8] *karşuña ben boynum egem*
   İne zülfüñ koca sen sîm-beri döne döne

5. *Ka'be olmasa kapuñ ay ile gün leyl ü nehâr*
   Eylemezlerdi tavâf ol güzeri döne döne

6. *Sen olasın diyü yir yir asılup âyineler*
   Gelene gidene eyler nazarı döne döne

7. *Ey Necâtî yaraşur mutribi şeh meclisinüñ*
   Raks urup okıya bu şi'r-i teri döne döne

Gazelin Şerhi:

1. "Ahımın kıvılcımı, döne döne göklere çıkalı; gökyüzü kandilinin ciğeri döne döne yandı."

Divan şiirinde âşıkların gönlü aşk ateşiyle doludur. Bu sebeple gönülden âh çektikçe, kıvılcımlar ve dumanlar döne döne gökyüzüne yükselirler. Şairler, bu kıvılcımların gökyüzünü tutuşturarak güneş, ay ve yıldızların doğmasına sebep olduğu hayalini sık sık kullanırlar. Necatî Bey'in beytindeki hayal ise daha orijinaldir. Çok acı duyan bir insanın ciğeri yanar. Gökyüzü kandili güneş veya

[8] Tarlan'da "idesen"dir. Şiirin ses örgüsüne katkısı düşünülerek M.b, Tk. Nüshalarındaki varyant tercih edilmiştir.

aydır. Ayın etrafındaki hâlelerle, âşıkın âhlarından çıkan dumanlar ve kıvılcımlar daha uyumludur. Bu sebeple, burada ayın kastedildiğini söyleyebiliriz. Ay da, âşıkların göklere kadar çıkan ateşli âhlarıyla çok acı duyan bir insan gibi döne döne yanar. Batlamyus tarafından ileri sürülen dünya merkezli evren teorisine göre, ay ve güneş dünyanın etrafında dönerler. Bu görüş, dünyanın ay ve güneş etrafında döndüğünü ispatlayan Köpernik'e kadar İslam dünyasında da hâkim olur. Beyitte, eski astronomideki inanca telmih vardır.

Gökyüzü kandiliyle ay kastedilmektedir (Açık istiare). Ayın döne döne yanmasına sebep olarak, aşıkların âhlarının gösterilmesinde hüsn-i ta'lîl, ciğerinin yanmasında teşhis ve kinaye; *yandı, âh, şerer, döne döne, ciğer; kandîl, sipihr,* gök kelimeleri arasında da tenasüp vardır.

2. "Senin zülfüne asılanın ayağı yere mi basar? Zevk ve şevkle, canını döne döne verir."

Aşıkların gönlü, daima sevgilisinin saçlarına asılmak ister. Onların karargâhı orasıdır. Sevgilinin saçının her telinde bir âşıkın gönlü vardır. Asılan insan, döne döne can verir. Sevgilinin saçlarına tutulan âşıkın da ayakları yerden kesilir, onlar dağıldıkça perişan olur ve maddî aşk peşinde kendisini mahv eder. "Ayağı yere mi basar" deyiminin bir diğer anlamı da; sevgilin saçlarına kavuşan âşıkların ayaklarının mutluluktan yerden kesilmesi ve zevkle canını vermesidir. Beyte, her iki anlam da uymaktadır. Bunda kinâye sanatı vardır. Ayrıca mısra istifham sanatını da ihtiva etmektedir. "Can ve baş vermek"te de mecaz-ı mürsel vardır. *Zülf, ber-dâr, ser, döne döne* kelimeleri ise tenasüp oluşturmaktadır.

3. "Zülfünün gecesiyle (siyahlığıyla) gönül ülkesi harâb oldu diye; güvercin bu haberi sana döne döne ulaştırdı."

Birer ülke ve şehir adı olan Mısır ve Şam, tevriyeli olarak kullanılmışlardır. Bunların kastedilen anlamları, sırasıyla "ülke" ve "akşam, gece"dir. Sevgilinin geceye benzeyen siyah saçlarına tutulan âşıklar, gönüllerini harâb ederler. Çünkü bunun sonu acı ve cefadan başka bir şey değildir. Kara sevda, kuru hevâ deyimlerinin kaynağı da budur. Bu haber, sevgiliye güvercinler tarafından döne döne iletilir. Güvercinler döne döne uçarlar ve eskiden haberci olarak kullanılırlardı. Buna telmîh vardır. Haberin güvercin tarafından iletilmesinde, redifin etkisinin yanında sevgilinin aşıklara karşı ilgisizliği de vurgulanmış olmalıdır.

Beyitte zülf, şâma; gönül de ülkeye benzetilmiştir (Tesbîh-i belîğ). *Şam, Mısr, ülke, kebûter, dönmek, iletmek* kelimeleri arasında da tenasüp vardır.

4. "Sen kalkıp raks edesin, (omuzlarından aşağı dökülen) saçların sen gümüş tenliyi döne döne kucaklasın; ben de karşında boynumu mu eğeyim?"

Gazelde, bir eğlence meclisinde raks eden sevgili (sakî) anlatılmaktadır. O, âşıkları yanına yaklaştırmazken, saçlarının kendisini döne döne kucaklamasına

müsade etmektedir. Bu da âşıkın kıskançlığına sebep olmaktadır. Saçların salınmasının, sevgilinin belini kucaklaması sebebine bağlanmasında hüsn-i talîl ve teşhis vardır. Raks etme, döne döne ve sîmber arasında ise tenasüp vardır.

5. "Senin kapın Kabe olmasaydı; ay ve güneş gece gündüz o güzergâhı döne döne tavaf etmezlerdi."

Aşıkların yüzü sürekli sevgiliye dönüktür. Bu sebeple onun kapısı, bulunduğu yer Kâbe'ye benzetilir. Ay ve güneş de gece gündüz onun kapısının önünde doğmakta, orayı tavaf etmektedir. Şair, hüsn-i talîl ve teşhis sanatı yapmaktadır. *Kâbe, tavaf, kapı, güzer; ay, gün, leyl, nehâr* dönmek kelimeleri arasında tenasüp vardır.

6. "Aynalar, yer yer asılıp belki sen olabilirsin diye; döne döne gelene gidene bakarlar."

Eskiden yuvarlak, top aynalar kullanılırmış. Bunlara gelip geçenlerin görüntüleri aksedermiş. Şair, bunu aynaların sevgiliyi görebilmesi sebebine bağlayarak hüsn-i talîl yapmaktadır. Ayrıca ayna, âşıklara benzetilerek teşhis sanatı yapılmıştır. *Ayîneler, asılup, döne döne, nazar eyler* kelimeleri arasında da tenasüp vardır.

7. "Ey Necatî! Padişah meclisinin şarkıcısı (hânendesi) bu yeni, orijinal şiiri döne döne raks ederek okusa yaraşır."

Gazelin redifi "döne döne"dir ve bu gazel, redifi ve hayalleriyle şairin kendisine göre de oldukça yeni ve şâhlara lâyık bir şiirdir. Bu sebeple gazel, padişah meclisinde hanendeler tarafından döne döne okunsa yeridir.

Beyitte, "Ey Necatî" derken nidâ; *mutrib, meclis, raks urup, okıya, şi'r-iter* kelimeleri arasında ise tenasüp vardır.

Bakî

Bakî'nin gazeli, Dr. Sabahattin Küçük'ün yayımlamış olduğu tenkitli basımdan alınmıştır (1994: 389). . Günümüz Türkçesindeki karşılıklarının verilmesinde ve şerhinde ise Halûk İpekten'in *Bakî, Hayatı, Edebî Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları* (1988:179-186) adlı eserinden yararlanılmış ve bunlardan ayrıldığımız önemli noktalar ise belirtilmiştir. Gazelin metni ve şerhi şöyledir:

Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün

1. *Çıkar eflâke derûnum şereri döne döne*
   Dökilür hâke yaşum katreleri döne döne

2. *Âşık-ı haste-dilüñ niteki fânûs-ı hayâl*
   Nâr-ı aşkuñla yanupdur ciğeri döne döne

3. *Bister-i gamda gözüm giceler uyhu görmez*
İderin subha degin nâleleri döne döne

4. *Zevrak-âsâ gam-ı aşkuñla yaşum gird-âbı*
Gark idüpdür sanemâ çeşm-i teri döne döne

5. *Îd-gâhuñ göreyin inlesün ol dolâbı*
İle seyr itdürür ol sîm-beri döne döne

6. *Dîde-i encüme kühl olmag içün eflâke*
Gird-bâd ile çıkar hâk-i deri döne döne

7. *Tolaşaldan ruhı şem'ine dil-i ser-geşte*
Yakdı pervâne-sıfat bâl ü peri döne döne

8. *Katre-i eşkine öykündi diyü Bâkî'nüñ*
Çarh-i hakkâk yonupdur güheri döne döne

Gazelin Şerhi:

1. "(Ateş gibi yanan) gönlümün kıvılcımları döne döne göklere çıkar. Gözyaşımın damlaları döne döne toprağa dökülür."

Aşıkların âhları, gönüllerindeki aşk ateşi sebebiyle kıvılcım ve dumanla doludur. Bunlar, döne döne göklere çıkarak gökyüzünü yakar ve dumanlar da bulut gibi güneşi örter. Ah eden âşıkın gözyaşları da toprağa damlalar hâlinde "döne döne" dökülür. Çünkü su damlaları yuvarlaktır. İpekten'in de belirttiği gibi, suyun yükselirken güneşin ışıklarıyla âşıkların ahlarının kıvılcımları gibi parlaması ve daha sonra da gözyaşları gibi yere dökülmesi, beyitte bir fıskıye mazmununun varlığını düşündürmektedir

Beyitte *eflâk* (gökler)-*hâk* (toprak) tezadı vardır. Ayrıca *havâ* (eflâk), *âteş* (şerer), *toprak* (hâk), *su* (gözyaşı) gibi dört unsurla ilgili kelimeler kullanılarak tenasüp yapılmıştır.

2. "Hasta gönüllü âşıkın ciğeri aşkının ateşiyle, hayal fânûsu gibi döne döne yanmaktadır."

Aşk derdiyle sararıp solan, yanıp tutuşan âşık hayal fânusuna benzetilmiştir. "Fânûs-ı hayal", eskiden süs olarak kullanılan, içinde mum yakılan büyük bir *fenerdir*. Hafif bir ipekli kumaştan veya muşambadan yapılan bu fener; mumun sıcaklığıyla döner ve üzerindeki şekilleri de çevreye yansıtır. İçinde aşk ateşi yanan, derdinden bir hayal gibi kalan ve kıvrım kıvrım kıvranan âşık da buna benzer. Bu güzel bir teşbih sanatıdır. Ayrıca, *fânûs-ı hayal, nâr, yanmak, döne döne* kelimeleri arasında da tenasüp vardır.

3. "Gam yatağında gözüm geceler boyu uyku görmez. Sabaha kadar döne döne ağlayıp inlerim."

Dertler geceleri daha da artar. Sevgiliden ayrı düşen âşık için de geceler çekilmez hâle gelir; sabahlara kadar acı içinde bir o yana bir bu yana ağlayıp inler.

Beyitte gam yatağa benzetilmiştir. *Bister, göz, gece, uyku; şâm, nâle, döne döne* kelimeleri arasında tenasüp vardır.

4. "Ey sevgili ! Aşkının gamıyla gözyaşlarımın girdâbı, yaşlı gözümü kayık gibi döne döne batırmaktadır."

Sevgilisinden ayrılan âşıklar, kanlı gözyaşları dökerler. Göz yaşları sel gibi her tarafı kaplar. Ağlamaktan çöken gözler de girdâb hâlini alır ve bir kayık gibi döne döne batar. Yani ağlamaktan çöken, gözyaşlarıyla dolan göz görünmez hâle gelir. Sevgili ise bunun karşısında ilgisizliğini devam ettirir. Bu acımasızlığı sebebiyle şair, put anlamındaki "sanem" kelimesini kullanmış. Çünkü cansız bir putun acıması yoktur.

Beyitte göz kayığa benzetilmiştir (teşbih). *Zevrak, yaş, girdâb, gark etmet ve çeşm-i ter* arasında tenasüp vardır.

5. "Bayram yerinin o dolabı inleyerek dönsün de göreyim. (Çünkü) o, gümüş tenli sevgiliyi başkalarına döne döne seyrettirir."

Sevgilisinden ayrı düşen âşık bayram yerinde kurulan dolabın dönmeye başlamasını, böylelikle sevgiliyi görebileceğini düşünüyor. Çünkü sevgili de bayramda dönme dolaba binecektir. Şair, beyte birkaç anlam sığdırmayı başarmıştır. "Seyr ettirir" kelimesinin *döndürür, hareket ettirir ve herkese gösterir; "göreyin"* kelimesinin de "seyredeyim" ve "hele bir dönsün de göreyim" anlamları vardır. Sevgilisini görme hayaliyle yanıp tutuşan âşık, bu defa da sevgilisin kıskanmakta ve onu herkese gösteren dönme dolap için, "hele bir dönsün de göreyim, ben onu engellerim" demektedir. Her iki anlam da beyte uymaktadır (İham).

Dolabın inlemesinde teşhis; *"îd-gâh, inlesün , dolâb, seyr etdirür, döne döne"* kelimeleri arasında tenasüp vardır.

6. "(O sevgilinin) kapısının toprağı, yıldızların gözüne sürme olmak için hortumla döne döne göklere çıkar".

Aşıklar, sevgilinin ayağının ve eşiğinin toprağını gözlerine sürme olarak çekerler. Sürme gözün ilacıdır aynı zamanda onu güzelleştirir. Yıldızlar da gökyüzünün gözleridir. Şair, sevgilinin ayağının toprağının "hortum"la döne döne göğe yükselmesini; yıldızların bile onu gözlerine sürme olarak çekmesi sebebine bağlayarak hüsn-i talîl yapmaktadır. *Dîde, eflâk, gird-bâd, dönmek, hâk* arasında da tenasüp vardır.

7. "Sersem (başı dönmüş) gönül, sevgilinin yanağının mumu çevresinde dönmeye başladığından beri pervane gibi döne döne kanatlarını yaktı."

Sevgilinin yanağı muma, âşıkların gönlü de pervaneye benzetilmiştir.

Aşıkların gönlü, sevgilinin saçlarının ucuna asılı olduğu için onun kırmızılığı sebebiyle muma benzeyen yanakları etrafında dolaşıp durur. Sevgilinin saçları savruldukça da onun başı döner. Pervane böceği de muma âşıktır; onun etrafında döner durur. Sonunda kolunu kanadını yakar ve kendini feda eder. Aşıkların gönlü de buna benzer.

Sevgilinin yanağı muma, gönül de pervaneye benzetilerek teşbih sanatı yapılmıştır. Pervane, mum kıssasına da telmîh vardır. *Dolaşmak, ser-geşte, döne döne; yakdı, pervâne, şem, ruh, bâl u per* kelimeleri de kendi aralarında tenasüp oluştururlar.

8. "Kazıyıcı, delici çark (gökyüzü), Bakî'nin gözyaşlarına özendiği için inciyi döne döne delmektedir."

"İnci, istiridyenin içinde bulunur ve onun nisan yağmurunun damlalarından oluştuğuna inanılır. İncinin tek olanı ve irisi makbuldür. Gözyaşları da inci gibi parlak ve yuvarlaktır. İnci, gerdanlık vs. yapmak için çarkta delinir. Şair bunu, incinin Bakî'nin gözyaşlarına özenmesi sebebiyle çark tarafından cezalandırılmasına bağlıyor (Hüsn-i talîl). Delinen inci ise değerini kaybeder ve gözyaşlarına da benzemez olur. Çünkü gözyaşı delik değildir. Çarh, çark, felek, gökyüzü anlamlarına gelmektedir. Gökyüzü de çark (matkap) gibi döner.

Hüsn-i talilin dışında, *çarh, hakkâk, güher, delmek, döne döne* kelimeleri arasında da tenasüp vardır.

B. Gazellerin Tahlîli ve Karşılaştırılması

Edebî eserlerde, öz ve şekil estetik bir bütünlük oluşturacak şekilde bir araya gelerek kendi içinde sistemli bir "yapı" oluştururlar. Bu "yapı" şekli ve içeriği içine alan bir kavramdır (Wellek ve Warren 1984: 188). Biçim ve içerik birbirleriyle var olan ve birbirlerini tamamlayan unsurlardır. Metnin değeri de bu iki unsurun uyuşmasından kaynaklanır (Birkiye 1984: 7, 170-171; Bayrav 1976:57). Söz (öz) düzenlemelerinden kopuk ses düzenlemelerinin sanat açısından fazla bir değeri yoktur. Bu sebeple, çağdaş edebiyat teorileri, edebî eserleri *"muhteva"* ve *"şekil"* olarak ayırmanın yerine, her biri kendi içerisinde tekrar gruplandırılabilen bir sisteme başvurmayı tercih ederler (Kortantamer 1982:64; 1993:277).

Böyle olmakla birlikte, bu yapıya edebî hüviyetini kazandıran asıl husus ise muhtevadan ziyade şekildir. Barthes, *"Edebiyat bir dil yani göstergeler dizgesidir; varlığı bildirisinde değil bu dizgededir."* der (Birkiye 1984: 163). Tarihî, geleneksel eleştiride öz ve anlatılan, biçimden önemli sayılırken; günümüz eleştiri anlayışlarında biçim-dil sisteminin önemi ortaya çıktığı gibi; son yirmi yılın eleştirisinde ise öz, anlam önemini yitirmiş durumdadır (Menteşe 1996:90).

Şiirde ise, dil-biçim sisteminin önemi daha da büyüktür (Stankiewicz 1980:548). Zaten şiir bir söyleyiş sanatı, duygu, düşünce ve hayalleri etkileyici bir tarzda söze dönüştürme sanatıdır. Onda amaç, iletişim değil heyecan verme, etkilemedir (Aksan 1995: 6-8). Bu sebeple şiir dili, *"dil içinde ayrı bir dil"* olarak kabul edilmiştir.

Divan şairlerinin asıl başarısı da *"şiirin dilden çıktığını, onun mucizevî bir imkânı olduğunu bilmeleri, heyecanlarını sözün manasına değil mısraın sesine ve bir mısra'a sıkıştırdıkları o harikulâde harekete emanet etmeleriydi. (...) Eski şairlerin büyük tarafları bilerek veya bilmeyerek kendilerini sese emanet etmeleridir; bütün o oyunlar, mazmunlar hepsi bu sesi yüklenen, taşıyan vasıtalardır. Bu cinsten bir sanat anlayışında hâkim olan esas, söylenilen şey değil, söyleyiş tarzıdır. Onun içindir ki eski şairler şiir yazmazlar, söylerlerdi"* (Tanpınar 1977:177-180). Buna karşılık, bu edebiyatımızla ilgili araştırmalar, istisnaları olmakla birlikte , genellikle tarihî eleştiri anlayışının sonucu olarak *"söyleyiş"* ten ziyade *"söylenen"* seviyesinde kalmıştır. Bu çalışmamızda Necatî Bey ve Bakî'nin gazelleri, ses örgüsünden başlanarak muhtevaya doğru ayrıntılı bir şekilde tahlil edilerek karşılaştırılacaktır.

1. Nazım Şekli[9]

Her iki gazelin konusu, aşkın verdiği acılar ve sevgiliden ayrı düşmenin verdiği hüzündür. Divan edebiyatında her konuda gazel söylenmekle birlikte, genellikle âşıkane konular gazel formunda dile getirilmiş ve gazel ciddî, yakıcı bir üslûba sahip olursa güzel sayılmıştır (Muallim Naci 1996: 24). Fuzulî, gazelin âşıkın kendi hâlini maşûkuna (sevgilisine) bildirmesi için yazıldığını belirterek; *"Gönlünde bir derdi bulunmayan, ciğeri yaralı olmayan insanın şiirinde tat vardır zannetme. Zevk ve sefâ, huzur ve rahat şiirde zevk vermez. Asıl ıstırabın doğurduğu şiir müessir olur"* der (Tarlan 1985: I/5-6). Bakî'nin aksine içe dönük bir şair olan Necatî'nin gazelinde, duygunun ön plana çıkması sebebiyle *"yakıcılık"* daha belirginleşir. Bakî'yi ise asıl ilgilendiren, *"döne döne"* redifinin etrafında mükemmel bir kompozisyon oluşturmaktır. Bunun sonucu olarak Bakî'de, Necatî Bey'de gördüğümüz konu bütünlüğünü göremeyiz. Onda, gazelin ikinci kısmının akışını redif belirler. Halbuki Belâgat kitaplarında, şairlerin gazelin *"yek-âhenk"* olmasına bilhassa özen gösterdikleri belirtilir (Muallim Naci 1996: 25).

Necatî Bey'in gazelinin beyit sayısı 7, Bakî'ninki ise 8'dir. Divan şairlerinin, gazelin beyit sayısının 5, 7, 9 gibi tek rakamlı olmasına dikkat etmelerine karşılık; Bakî buna uymamıştır.

---

[9] Bazı araştırmacılar, nazım şeklinin yerine Fransızca *"poemes a forme fixe"* karşılığından hareketle *"sabit nazım şekli"* terimini tercih etmektedirler. bk. Bilgegil 1980: 275; Tural 1983: 12.

Form, yani nazım şekliyle vezin ve kafiye gibi unsurlar, her şiirde ortak olan teknik hususlardır. Şairlerin bunlarda hareket imkanı sınırlıdır. Ayrıca nazım şeklinin, şiirin ses örgüsüne katkısı da belirgin değildir (Kortantamer 1993: 327).

2. Ses Örgüsü

Duygu, düşünce ve hayalleri etkileyici bir tarzda söze dönüştürme sanatı olan şiirde; ses düzenlemelerinin önemli bir yeri vardır. Bunlar şiiri *"güfte"* den *"beste"* ye doğru yaklaştıran unsurların başında gelir. Şiirin ses yapısının incelenmesi, çağdaş eleştiri anlayışlarının bilhassa Formalizm'in üzerinde önemle durduğu konulardan biridir (Wellek ve Warren 1984:209). Çünkü sanat eseri her şeyden önce bir anlam taşıyan sesler serisidir (Wellek ve Warren 1984: 207). Bu, anlamdan kopuk değil anlamla bütünleşen bir sestir.

Gerek nazım gerekse nesirde, sesin musikî tesiri uyandıracak şekilde kulağa güzel, pürüzsüz bir şekilde gelmesine *"âhenk"* denir (Olgun 1973: 17). Wellek ve Warren, şiirde kakofonik, sert sesli ünsüzlerden de *"orkestrasyon"* unsuru olarak yararlanılabilmesi sebebiyle *"âhenk"* kelimesinin yetersiz olduğunu söyler (1984: 209-210).

Belâgat kitaplarında, *"âhenk"* konusu ayrı bir kavram olarak ele alınmamıştır (Yetiş 1988: I/516). Tanzimat sonrası teori kitaplarında ise, *"harmonie"* karşılığı olarak kullanılmaya başlanmış; kelimede, cümlede ve taklîdî olmak üzere üçe ayrılmıştır (Yetiş 1988: 516; Yetiş 1996: 217). Eski belâgatta ise, ahenk konusu *"fesâhat"* içerisinde ele alınmış; kelimenin fesâhati, *"tenafür-i hurûf"*, *"garâbet"*, *"kıyâsa muhalefet"*; kelâmın fesahati ise *"tenâfür-i kelimât"*, *"tetâbu-ı izâfet"* *"za'f-ı telîf"* ve *"ta'kîd"* gibi kusurlardan uzak olmasına bağlanmıştır (Ahmet Cevdet Paşa 1326: 8/-10; Yetiş 1996: 647).

Ünlü-ünsüz münasebetleri, vezin, kafiye-redif, tekrarlar, paralellikler, mısra düzeni, şiirin ses örgüsünün akla gelen ilk elemanlarıdır.[10] Bunlardan vezin ve kafiye ritmi; vokal-konsonant münasebetleri ise armoniyi sağlamaktadır.

a) **Ritm**

Şiirde, seslerin ve hecelerin uzunluk, kısalık bakımından benzeşmesine ve düzenli bir şekilde dizilerek seslerin müzikaliteli dalgalar halinde kulağa gelmesine ritm(rythme) denir (Özön 1954: 223; Tural 1983: 22; Cuddon 1993: 797; Aksan 1995: 233). Bunlar, şiirle musikîyı yaklaştıran unsurlardır (Okay 1990: 36). Eliot, şiirde musikî oluşturabilmek için en gerekli şeylerin, ritm anlayışı ve bu ritmik yapıyı kaynaştırabilme gücü, olduğunu söyler (Eliot 1983: 147).

[10] Âhenk unsurları ve Türk şiirinin ses gelişimi için bk. Kortantamer, 1982: 61-62; Küçük 1981: 102-112; Macit 1996; Aksan 1995: 184-243.

Şiirde ritmi temin eden unsurlar vezin ve kafiyedir (Kaplan 1987:211; Tural 1983: 22; Aksan 1995: 238, Aksan kafiyeyi ritme dahil etmez.):

Vezin:

Gazeller, aruzun remel bahrinin *"Fe'ilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün"* kalıbıyla yazılmıştır. İlk üçü aynı tefilenin tekrarından, sonuncusu ise tefilenin bir hece eksilmesinden oluşan bu kalıp, Türk edebiyatında en çok kullanılan vezinlerden biridir.[11]

Gerek açık ve kapalı hecelerin dönüşümlü olarak kullanılması gerekse son tefiledeki hece eksilmesi, ritmin monotonluğunu kırmakta ve şiire akıcılık kazandırmaktadır. Necatî'nin gazelinde 25, Bakî'nin gazelinde ise 28 imale vardır. Bakî'nin gazelinin bir beyit fazla olduğu düşünüldüğünde, ikisi arasında belirgin bir farkın olmadığı görülmektedir. Necatî'de 8, Bakî'de 9 imale, "döne döne" redifinin ilk hecesine rastlamaktadır. Bunların gerek kök hecesinde bulunması gerekse uzatılması pek hoş karşılanmayan "ö" sesine rastlaması bir kusur olarak görülmektedir. Cümle vurgusuyla aynı heceye rastlayan bu imalenin ise; şairin duyduğu teessürü ifade eden bir pekiştirme vurgusuna dönüştüğünü söylemek de yanlış olmayacaktır. Aynı şekilde revi harfinden sonra gelen "i" iyelik ekleri de (cigeri, güzeri, sim-beri...) imalelidir. Bu, çekilen acıların çokluğunun ve sürekliliğinin ifade edilmesine katkıda bulunmaktadır. Divan şairleri 16. yüzyıldan sonra, imalelerden bu şekilde âhenk unsuru olarak da yararlanmışlardır (Kortantamer 1993: 325). Bakî'de, imalelerin diğerleri uzatmaya elverişli olan, ı-i seslerine rastlamaktadır. Bunlardan 4'ü ise izafet kesresindedir. Vezin gereği hem kısa hem uzun olarak okunabilen bu imaleler bir kusur olarak kabul edilmemektedir. Necatî'de ise izafet kesresine rastlayan imale yoktur ve o gibi şiirin ezgisini olumsuz yönde etkileyen kusurlar da birkaçı geçmemektedir. Buna karşılık Necatî Bey, devrine ve kullandığı Türkçe kelimelerin fazlalığına göre vezni uygulamakta oldukça başarılıdır. Her iki şairde de vezinden kaynaklanan zorlamalar kendisini hissettirmez.

Vezinler, ritmi sağlayan unsurlardan biri olmakla birlikte; onların, şiirin gerek ses gerekse anlam yapısına katkısının abartılması gerektiği ileri sürülmektedir (Kortantamer 1993: 326-327). Aruzu en iyi kullanan şairlerden biri olan Yahya Kemal, vezinlerin bir âhengi olduğunu ve veznin konusuyla uyumlu olabileceğini kabul etmez. Ona göre, *"âhenk veznin sustuğu yerde başlar."* (Yahya Kemal 1984: 121-123). Eski belâgatte buna *"lafzın vezin ile i'tilafı"* (nazmın nesirden fark olunmayacak surette külfetsiz olması) denilmektedir (Muallim Naci 1996: 67). Bunlar da konudan ziyade, kelimeler ve kelimelerin dizilişiyle ilgili olan hususlardır.

[11] Vezinler hakkında bk. İpekten 1994,: 115; Şafak 1996: 31-34; Macit 1996: 76-82; İsen 1997: 443-452.

Kafiye:

Vezin ve kafiyeyi musikî aletlerine benzeten Yahya Kemal, *"şiir muhakkak vezin ve kafiyeyle vücuda gelir. Şiir musikî'nin hazinesidir, âletsiz tegannî edilemez."* der (Yahya Kemal 1984: 135). Fransız şairi Bonville'ye göre ise, "şiir" denilen ağacın kökü kafiyedir (Yahya Kemal 1984: 128).

Kafiye, şiirin ses örgüsüne katkısının yanında, mısra yapısının şekillenmesinde ve nazım şekillerinin düzenlenmesinde de önemli görevler yüklenir. Bunun yanında bir anlam taşıyıcısı olarak da şiirin genel karakteriyle yakından ilgilidir (Kortantamer 1993:273). Divan şiirinde ise, kafiyenin çok önemli bir yeri vardır. Bu konuda, kelimelerin aynı cinsten, aynı dilden ve aynı sesten olması gibi gereksiz sayılabilecek ayrıntılara bile dikkat edilerek, kuraldan sapmalar *"uyûp"* tan sayılmıştır.

Ele aldığımız gazeller, Divan şiirinin genelinde olduğu gibi redifli yazılmışlardır. Divanlardaki şiirlerin çoğunluğu redifli olmakla birlikte, redifi ikilemeye dayananların sayısı fazla değildir.[12] Bu da her iki gazele, kafiye ve redifin dışında, ikilemeden kaynaklanan bir ses zenginliği kazandırmaktadır. Bunun yanında redifin, fiil soylu Türkçe bir kelime ve hareket ifade eden bir zarf-fiil olması, şiirin üslûbuna bir sadelik ve canlılık kazandırmaktadır. Divan şairleri, rediflerde genellikle Türkçe çekimli kelimeleri tercih etmişlerdir (Macit 1996: 95).

Redifin sesiyle anlamın bütünleşmesi, her iki gazelin de estetik etkisini arttırmaktadır. Bu, musikîde *"güfte"*yle *"beste"*nin uyuşmasına ve bütünleşmesine benzer.[13] Bakî'de, redifin dışında *"dönmek"*le ilgili kelimelerin fazlalığı, onu Necatî'den daha başarılı kılmaktadır.

Gazellerde revi harfi *"r"* dir. Belâgat kitaplarında, tek harfin benzerliğine dayanan bu tür kafiyeler, *"mücerred kafiye"* olarak adlandırılırlar. Bu, müreddef kafiyelerde gördüğümüz ses değerine sahip olmamakla birlikte; gerek redif gerekse kafiyenin akıcı ve sızıcı bir ünsüz olan *"r"* sesine dayanması, bir âhenk eksikliğini hissettirmemektedir. *"R"* sesi, divan şairlerinin en çok tercih ettikleri kafiye harfidir (Akkaya 1996. 21).

Gazellerde kafiye olan kelimeler şunlardır:

Necatî Bey: *şerer-ciger-ser-haber-sîm-ber-güzer-nazar-ter*
Bakî: *şerer-katreler-ciger-nâleler-ter- ber-der- per-güher*

---

[12] Redifleri ikilemelerden oluşan gazellerin yanında, tamamıyla ikilemelerle örülmüş gazeller de vardır. bk. Ünver 1988: 291-297.

[13] *"Kimi uyaklar gerçekten, anlam olarak aktarılanları sesle desteklemektedir. Eğer benzetme yerindeyse, bestelenmiş bir şiirde metinle müziğin birbirleriyle uyuşması, bütünleşmesine benzeyen bir durumda dinleyene tattırılan duygu yükü çok fazla olmaktadır."* Aksan 1995: 192.

İki şairde de ortak olan kelimeler, *"şerer"* ve *"ciger"*dir. Necatî'de kafiye hatası olmazken; Bakî, medreseli bir şair olmasına karşılık *"uyûb"*a giren hatalar yapmıştır. 1. ve 3. beyitlerdeki (katreler, nâleler) çoğul eklerinin, diğer isim kökleriyle kafiyeli yapılması gibi. Buna *"itâ-yı celî"* denilmekte ve kaside gibi uzun şiirlerde aralarında yedi beyitten az olmamak kaydıyla kullanılmasına cevaz verilmektedir (Muallim Naci 1996: 94). Bakî'nin burada zorlandığı anlaşılmaktadır.

Her iki gazelde de, yer yer paralellikler olmakla birlikte (bk. Ses Örgüsünün Diğer Figürleri) düzenli mısra başı ve iç kafiyeler yoktur.

b) Armoni

Vezin ve kafiye, şiirin dış; ünlü-ünsüz benzerlikleri de şiirin iç uyumunu sağlarlar (Güz 1987: 33-34). Mısralardaki harfler veya hecelerin birbirlerine uymasına ve uyumlu bir şekilde kulağa gelmesine *"armoni"* (harmony) denir (Kaplan 1987: 201-203; Aksan 1995: 205-217; Tural 1983:22). Ses düzenlemelerinin içerik ile uyuşması, kelimelere yeni renkler, değerler kazandırır (Bayrav 1976: 68). Yahya Kemal, bu uyuma *"derûnî âhenk"* der ve sadece veznin ve kafiyenin şiir için yeterli olmadığını; derûnî âhenk ve mısraın istifi kaybolunca şiirin de ortadan kalkacağını söyler (Yahya Kemal 1984: 5).

Şiirin iç uyumunu yani armoniyi sağlayan unsurlar assonans (assonance) ve alliterasyon (alliteration)lardır. Bu kavramlar, Batı edebiyatında bazen farklı anlamlarda kullanılmakla birlikte; edebiyatımızda assonans, ünlülerin benzeşmesine; alliterasyonlar ise ünsüzlerin tek başına ve ünlülerle genişletilmiş şekillerin benzerliklerine denilmektedir (Kaplan 1987: 201-203; Tural 1983: 22; Macit 1996: 68-74; Cuddon 1993: 25,63). Bazı yayınlarda ise assonans ve alliterasyon terimleri farklı anlamlarda kullanılmaktadır. bk. Özön 1954.

Her iki gazelin ses örgüsüne bakıldığında, Necatî Bey'in gazelinde ünlü-ünsüz oranının birbirine yakınken; Bakî'de ünsüzlerin oranının daha yüksek olduğu görülmektedir. Mesela birinci beyitte, Necatî Bey'de 26 ünlü, 28 ünsüze karşılık; Bakî'de 25 ünlü, 35 ünsüz vardır. Ünsüzlerin hakim olduğu şiirler hareketli, akıcı; ünlülerin çoğunlukta olduğu şiirler ise daha durağan bir yapıya sahiptir. Bunların birbirlerine eşit sayıda olduğu şiirlerde ise bu nitelikler arasında bir denge ve birinden diğerine bir geçiş vardır (Güz 1989: 89).

Fakat gerek *"döne döne"* redifinin sağladığı canlılık gerekse mısra düzenin sadeliği ve sağlamlığı, Necatî'nin gazelini de hareketlilik bakımından Bakî'den geride bırakmamıştır. Buna karşılık, şiirlerin iç örgüleri birbirlerinden farklıdır. Bu da, Bakî'de *"hayal"* in, Necatî'de ise *"duygu"* nun ön plana çıkmasından kaynaklanmaktadır. Seslerin nitelikleri incelendiğinde de benzer bir durumla karşılaşılmaktadır.

Her iki gazelde de, r, d, n sesleriyle -er hecesi şiirde en sık kulllanılan ses birimleridir. Necatî Bey'de 41 n, 33 r, 31 d ünsüzü ile 10 -er hecesi vardır.

Çıkalı göklere âhum şereri döne döne
Yandı kandîl-i sipihrün cigeri döne döne

Sen olasın diyü yir yir asılup âyîneler
Gelene gidene eyler nazarı döne döne

Şiirde alliterasyon sağlayan bu seslerin hepsi sedalıdır. N, r ise sızıcı, akıcı bir ünsüzdür. Patlayıcı ve sedasız seslerin azlığı, Necatî'nin üslûbuna iniş çıkışları olmayan derin bir akıcılık kazandırmıştır. Ezgi bakımından zengin pes seslerin hâkimiyeti şiirdeki hüzünlü havayla da uyum sağlamaktadır.

Necatî'nin gazelinde ünlülerin kompozisyonuna bakıldığında, düz-geniş ve ince ünlülerin hakim olduğu görülmektedir. 61 e sesine karşılık, 37 a (8'i â), 32 i, 7 ı sesi vardır. Yuvarlak ünlülerin sayısı ise 18 ö, 8 ü, 1 o, 9 u olmak üzere toplam 36 adettir. Bu da oldukça düşük bir orandır. Gerek sızıcı, akıcı seslerin gerekse ince ünlülerin hâkimiyeti, sevgili karşısında içten içe, döne döne ağlayan (haykıran, feryâd eden değil), yakaran bir âşıkın hâliyle de bütünleşmektedir. Belâgat kitaplarında bu gibi seslere (r, n, d, l, vs. gibi) *"elfâz-ı rakîka"* ve sesle anlamın bütünleşmesine de *"lafzın mana ile i'tilafı"* (uyumu) denilmektedir. Bu, bir güzelin kendisine uygun güzel bir elbise giymesine benzetilmektedir (Muallim Naci 1996:19).

Daha önce belirtildiği gibi, Bakî'de ünsüzlerin ve kalın ünlülerin oranı Necatî'ye göre daha yüksektir. Bakî'de 35 n, 26 r, 40 d ünsüzü ile 13 -er hecesi vardır. Bakî'de de en çok kullanılan ünlüler e (10), ö (20), i (38) dir. Diğer ünlüler ise o (1), ı (6), u(13), ü (12)'dür.

Bakî'de 43 a sesinden 20'si uzun â'dır. Necatî'de ise 37 a sesinden sadece 7'si uzundur. Gerek â sesinin sağladığı assonans gerekse ç, t, k, p gibi sedasız, durgun, tiz seslerin fazlalığı; düz bir şekilde akan Necatî'nin şiirine karşılık, Bakî'de yüksek perdeli, inişleri çıkışları olan bir âhenge sebep olmuştur. "Elfâz-ı cezele"den (Muallim Naci 1996:19) olan bu sesler de, Bakî'nin şiirine daha uygun bir elbise olmaktadır :

Zevrak-âsâ gam-ı aşkunla yaşum gird-âbı
Gark idüpdür sanemâ çeşm-i teri döne döne

Katre-i eşkine öykündi diyü Bâkî'nün
Çarh-ı hakkâk yonupdur güheri döne döne

Yukarıda anlatılmaya çalışıldığı gibi, her iki gazelde de ses-anlam bütünleşmesi[14] başarıyla gerçekleştirilmiştir fakat tamamıyla farklı tarzlarda... Necatî

[14] Doğan Aksan, şiirde yer alan sözcüklerin anlatılmak istenen duygu ve hayâle uygun düşen seslerden seçildiğiyle ilgili görüşlere ihtiyatla yaklaşarak; ses sıklığıyla konu arasındaki ilgi hakkında bir yargıya varmaz. bk. 1995: 217.

Bey'in şiirinde, hüzünlü bir ezgiyi samimi bir dille ifade eden âşıkın yerini; Bakî'de, içindeki dalgalanmalar zaman zaman *"girdâb"* (anafor) ve *"gir-bâd"*ı (hortum) andıran ama ölçüyü elden bırakmayan bir âşıka bırakmıştır.

c) Ses Örgüsünün Diğer Unsurları

Gazellerde ritm ve armoninin dışında, tekrarlardan ve paralelliklerden de yararlanılmıştır. Tekrarlar, bütün sanat dallarında estetik etkiyi sağlamada kullanılan bir tekniktir.[15] Gerek divan gerekse halk şiirimizde, tekrarların çok önemli bir yeri vardır ve bu, Türk şiirinin gelişimine paralel bir şekilde zaman içerisinde daha da zenginleşmiştir.[16]

Her iki gazelin ses örgüsünde önemli bir yeri olan ve ikilemeye dayanan redifler üzerinde daha önce durulmuştu. Necatî Bey'de, bunların dışında *"gelene gidene"* (6. beyit) ve *"yer yer"* gibi ikilemelere yer verilmiştir. Şu beyitteki ikilemeler, sesin ve anlamın etkisini en üst seviyeye çıkarmaktadır:

Sen olasın diyü yir yir asılup âyîneler
Gelene gidene eyler nazarı *döne döne*

Bakî'de ise, redifin dışında ikilemeye yer verilmemiştir. Gazeller içinde düzenli bir teknikte olmamakla birlikte tekrarlanan kelimelere de rastlanmaktadır. Necatî Bey'de *"zülfün"* (2 adet), *diyü* (2), *sana, sen* (3); Bakî'de *çıkar* (2), *eflâke* (2), *ol, aşkunla* (2), tekrarlanan kelimelerdir. Bu tekrarların, Bakî'nin gazelinde gerek sese gerek anlama belirgin bir etkisi yoktur. Fakat Necatî'de şahıs zamirleriyle *(sana, sen)* ikinci tekil şahıs iyelik eklerinin, şairin (âşıkın) döne döne âh edişinde, sevgilinin rolünü vurgulamaktadır.

Buna karşılık Bakî'de, divan şiirinde genellikle matla beytinde bulunan paralelliğe (Macit 1996: 60) yer verilmiştir:

Çıkar *eflâke derûnum şereri* döne döne
Dökilür *hâke yaşum katreleri* döne döne

Bunların dışında düzenli bir paralellik yoktur. Şiir içine serpiştirilen aynı vezindeki veya aynı yapıdaki kelimeler de şiirin genel ses örgüsünü zenginleştirmektedirler (Dilçin 1991: 81-82). Bunlar, Necatî'de, *idesin* (4. beyit)-*olasın* (5), *zevk* - *şevk* (2), *harâb* (3) - *tavaf* (5); Bakî'de ise *yanupdur* (2) - *idüpdür* (4), *gird-bâd, gird-âb* (6, 4) gibi kelimelerdir.

---

[15] *"... Mimaride, resimde, heykelde, dekoratif sanatlarda, musikîde olduğu gibi edebiyatta da bir motifin bir sesin, bir ifade tarzının muayyen veya gayri muayyen aralıklarla tekrarı, insan üzerinde büyüleyici bir tesir bırakır. Zâten sanat da bir çeşit büyü değil midir?. Bütün sanatlar tekrarın bu tesirinden faydalanırlar."* Okay1990: 36.

[16] Tekrarlar için bk. Dilçin 1992: 77-114; Aksan 1995: 218-230; Macit 1996: 20-56; Kortantamer 1993: 300-301.

Kelimelerin dizilişi ve duraklar da şiirin ses örgüsünde önemli bir rol oynarlar. Necatî'de bütün beyitler, birbirine zarf-fillerle (gerundium) bağlı geniş soluklu cümlelerden oluşmaktadır. Bu, şiirdeki hüznün verdiği ağırlığı kaldırmakta ve akıcı bir söyleyiş kazandırmaktadır. Bakî'de iç içe geçen cümleciklerin fazlalığı durakları arttırmakta ve şiire daha ağır bir hava vermektedir. *"Niteki","âsâ"* gibi edatların kullanılması da bunu göstermektedir.

Necatî'nin gazelinde fesahat hataları da yok denecek kadar azdır. Necatî Bey Divanı'nın tenkitli baskısında bulunan *"mutribi şeh meclisinün"* tamlamasında, *"takdîm tehir"* de hata vardır. Eskiler, buna *"za'f-ı te'lîf"* derler ve kelâmın fesahatına bir engel olarak görürler. Bu bazı nüshalarda *"mutrib-i bezm-i uşşâk"* şeklinde düzeltilmiştir. Bunun Necatî'nin mi yoksa müstensihlerin mi tasarrufudur, bilemiyoruz. Bakî'de ise, *"gird-bâd"* ve *"hakkâk"* kelimelerindeki d ve k'lerin tekrarı *"tenafür"* (kakofoni)e sebep olmaktadır. Her iki gazelde, yine fesahat hatalarından kabul edilen zincirleme tamlamalar yoktur (Dilçin 1991: 19). Bakî'deki 5. beyitte ise, cümle unsurlarının yerli yerinde kullanılmamasından kaynaklanan bir *"ta'kid"* (anlam kapalılığı) hissedilmektedir.

Görüldüğü gibi Necatî Bey, sade fakat güçlü bir ses yapısına sahipken; Bakî'de ses örgüsüyle ilgili teknikler daha da zenginleşmiştir. Bu temiz ve zarif anlatım, Necatî'nin en önemli özelliğidir. Bunu bir beytinde şöyle anlatır :

Tarz-ı eş'âra Necâtî bir letâfet virdi kim
Her melek meyl-i zerâfet idüben dîvân okur (Tolasa 1982: 46)

Bu ses Bakî'de gelişerek daha renkli daha âhenkli bir hâl almıştır. Divan şairleri bu sesi, bir kuyumcu titizliğiyle işleyerek, *"hâlis şiir"* in en güzel örneklerini vermişlerdir. *"Çünkü şiir ve alel-umum sanat her şeyden önce bir zanaatkarlık, madde üzerinde çalışma işidir. Parmakların arasında dili, şekil vereceği bir madde gibi görmeyen şair hiç bir surette şair olamaz."* (Tanpınar 1977: 143).

3. Üslup

Kendi içerisinde sistemli bir yapı olan edebî eserin, ses tabakasından sonra, anlam birimleri tabakası dediğimiz kelime ,kelime grupları ve cümleler gelmektedir. Bunlar bir araya gelerek, canlandırdıkları nesneler, karakterler, zaman ve mekân unsurlarını oluştururlar (Wellek ve Warren 1984: 277). Bir edebî eserin, kelime hazinesi, cümle yapısı, söz sanatları ve anlatım düzeyleri, üslup incelemelerinde akla gelen ilk hususlardır.

a) **Söz Varlığı :**

Şiirde, gerek ses gerekse anlam bakımından, benzer kelimeler arasından şairlerin tercihleri çok önemlidir. Şiirin söz varlığı, seçilen isimler ve sıfatlar, şairlerin kişilikleriyle ilgilidir.

Şiirlerin kelime hazinesine bakıldığında, her ikisinde de fiil ve fiil soylu (mastar, sıfat-fiil, zarf-fiil) kelimelerin, gazellerin alışılmış üslûbunun üstünde olduğu görülmektedir. Necatî'de, 52 isim soylu (isim, sıfat-zamir) kelimeye karşılık, 38 fiil (24'ü fiilimsi) vardır. Bakî'de ise, (Necatî'den bir beyit fazladır) 59 isim, 36 fiil soylu kelime vardır. Fiil soylu kelimelerin fazlalığında, redifin zarf-fiil olmasının etkisi büyüktür. Bu kelimelerin fazlalığı, ses örgüsündeki ünsüzlerin oranını yükselttiği gibi, şiire harekete dayalı, canlı bir anlatım kazandırmaktadır. Her iki gazelde, sıfatların çok az oluşu da gazellerde *"tavsifî"* değil *"tarifî"* bir üslûbun olduğunu göstermektedir. Gerek Necatî'de gerekse Bakî'de sıfatlar, şiirin üslûbunda belirgin bir rol oynamazlar. Necatî'de sıfatlar birkaçı geçmez: *"bu şir-i ter"*, *"simber"* gibi. Bakî'de ise Necatî'ye göre biraz daha fazladır: *"Aşık-ı haste-dil"*, *"çeşm- ter"*, *"ol dolabı"*, *"ol sîm-beri"*, *"ser-geşte"*, *"çerh-ı hakkâk"* gibi. Görüldüğü gibi sıfatların çoğu, tahsîslik bildiren, şiirin anlam dünyasına fazla bir katkısı olmayan kelimelerdir.

Buna karşılık, zamirler bakımından Necatî Bey'in şiiri daha zengindir. Bakî'de ise hiç yoktur. Necatî'de 5 zamir vardır (sana, sen (2), ben). Bunlar, aşıkın sevgiliye olan siteminin vurgulanmasını sağlamaktadırlar.

İsimler bakımından, her iki şairde de soyut isimler azdır. Bu da, şairlerin iç dünyasından ziyade, *"dönmek"* motifi etrafındaki hayallere yönelmelerinden kaynaklanmaktadır. Necatî'de soyut isimler, *âh, zevk, şevk, cân, gönül*; Bakî'de ise *derûn, nâle gam, eşk* gibi kelimelerden ibarettir.

Her iki şairde de, *"kozmik"* âlemle ilgili kelimelerin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Şairler dönmekle ilgili hayallerini daha çok kozmik unsurlara yaslamışlardır. Bakî'de, bundan farklı olarak *"dönmek"* le ilgili kelimelerin daha fazla olduğu, dolayısıyla anlam-söz bütünleşmesinin onu daha başarılı kıldığı görülmektedir: *eflâk, şerer, yaş, katre, fânûs-ı hayâl, yaş, gird-âb, gird-bâd, dolâb, dîde, mûm, ser-geşte, pervane, eşk gibi...* Eski belâgatta buna *"lafzın lafz ile i'tilafı"* (uyumu) denilmektedir (Muallim Neci 1996:70).

Bakî'nin, gerek kasidelerinde gerekse gazellerinde bunun çok güzel örneklerini görmek mümkündür.

b) Tamlamalar

Şiir, iletişimden ziyade bir heyecan verme, etkileme aracı olması sebebiyle, *"dil içinde ayrı bir dil"* (Valery'den aktaran Akay 1996: 12) olarak kabul edilmiştir. Şairler, günlük dilde kullanılan kelimeleri, alışılmamış bağdaştırmalarla bir araya getirerek, günlük dilin anlatmaya gücünün yetmeyeceği hususları ifade etmeye çalışırlar. Şairin gücü, bu alışılmış malzemeden alışılmamış bağdaştırmalarla güzeli, orijinali yakalayabilmekte yatar. Tamlamalar şiirde bu açıdan oldukça önemlidir. Bilhassa 17. yüzyıldan itibaren Sebk-i Hindî ile bu daha da önem kazanmıştır.

Gerek Necatî Bey, gerekse Bakî'ye baktığımızda, her ikisinde de birkaç sıfat tamlamasının dışında genellikle isim tamlamalarının kullanıldığı görülmektedir. Bunların da çoğu, sıradan, tahsislik bildiren tamlamalardır. Necatî Bey'de, Bakî'ye göre tamlamaların sayısı daha azdır. Bunlar arasında *"âhum şereri", "kandîl-i sipihrün cigeri", "gönül mısrı"* gibi soyutu somutlaştıran isim tamlamaları şiire çağrışım zenginliği kazandırmaktadır. Necatî'de şiirinin yeniliğini belirten *"şi'r-i ter"* in dışında dikkati çeken sıfat tamlaması yoktur.

Bakî'de de çoğu tamlamalar, basit isim tamlamalarıdır: *yaşum katreleri, âşık-ı haste-dilün cigeri, gam-ı aşk, yaşum gird-âbı, katre-i eşki* gibi... Anlatıma güç ve zenginlik katan isim tamlamaları ise, *"derûnum şereri", fanûs-ı hayal, nâr-ı aşk, bister-i gam* ve *dide-i encümdür*. Sıfat tamlamaları, Necatî'ye göre daha fazla olmakla birlikte, bunlar arasından feleğin dönmesi sebebiyle *"hakkâk"* (kazıcı, delici) olarak nitelendirilmesi oldukça orijinal bir tamlama olarak dikkati çekmektedir.

c) Cümleler

Her iki şairin gazelleri, baştan sona fiil cümleleriyle örülmüştür. Fakat cümlelerin sayısı Bakî'de daha fazladır. Necatî Bey'de, cümlelerden dördü (1, 3, 6, 7. beyitler), zarf fiillerle bağlanan basit ama geniş hacimli fiil cümleleridir. Diğer üç cümle ise birleşiktir. Gerek cümlelerin bu kompozisyonu gerekse fiillerin ve isimlerin şiire hakimiyeti, Necatî'nin gazeline ezgi bakımından zengin, akıcı bir söyleyiş vermektedir. 2. ve 4. beyitlerdeki istifham sanatına dayalı cümleler ise şiirin anlamını daha da pekiştirmektedir.

Ayagı yer mi basar zülfüñe ber-dâr olanın
Zevk ü şevk ile virür cân u seri döne döne

Sen durup raks urasın karşuna ben boynum egem
İne zülfün koca sen sîm-beri döne döne

Necatî'deki geniş soluklu cümlelere karşılık; Bakî'de daha kısa cümleler hâkimdir. Bunlardan beşi (1, 6, 7, 8. beyitler), zarf-fiilllerle bağlanan basit ama geniş hacimli cümlelerdir. 3 (iki basit cümle var) ve 4. beyitler de basit cümlelerden kurulur. 5. beyit ise şartlı, istifhama dayalı birleşik cümlelerdir. Bakî'de, durakların ve cümlelerin fazlalığı, Necatî'nin şiirinde gördüğümüz akıcılığın kaybolmasına, yerini daha ağır, anlatılmak isteneni vurgulamaya dayanan bir uslûbun almasına sebep olmuştur. Bakî'de, daha önce de ifade edildiği üzere, *"dönmek"* motifi daha belirgin bir şekilde öne çıkarılmıştır. Buna karşılık, aralıklı olarak gazele serpiştirilen *"idüpdür", "yanupdur", "yonupdur"* gibi fiiller bu ağırlığı telâfi etmektedir. Her iki gazelde de geniş zaman hakimdir. Bu da, âşıkın çektiği ahların, döktüğü acıların devamlılığını belirginleştirmektedir.

Eski belâgatçiler, şiirin nesirden fark olunmayacak kadar tabiî olmasını isterler ve buna da "saf şiir" derlerdi (Muallim Naci 1996:67). Günümüz şiirinde de, doğal rahat dilden yararlanma, şiiri çekici, etkili ve kalıcı kılmanın bir yolu olarak kabul edilmektedir (Aksan 1995: 45-47). Necatî Bey'in cümlelerindeki yalınlığı ve letafetiyle, Bakî'den bu açıdan üstün olduğu görülmektedir. Bakî'nin şekle düşkünlüğü ise, onu daha külfetli ama güçlü bir söyleyişe götürmüştür. Aşık Çelebi'nin şu sözleri, Necatî'nin üslûbunu, hiç bir yoruma ihtiyaç bırakmayacak tarzda ifade etmektedir: *"Zatî'de şiir çalışma ve gayret ile kazanılmış arızî bir iş. Necatî'de ise güçlük çekmeden, yapmacığa düşmeden elde edilmiş zatî bir keyfiyettir. Şiir yaradılışı kıvrak, edası temizdir. Şiiri hep bir seviyede gider, bir elden çıkmış gibidir. Her beyti darb-ı meseli andırır ve mana ile doludur. Birçok hayâlleri bakîr, manaları tatlıdır. Bütün Rûm şairlerinin ilk ve büyük üstadıdır."* (Tarlan 1963: XXV)

d. Edebî Sanatlar

Edebî sanatlar da üslûbun figürlerinden biridir. Bu açıdan bakıldığında da iki şairin birbirlerinden farklı olduğu görülmektedir. *Necatî Bey*'de edebî sanatlar, teşbîh, teşhîs, istiare ve hüsn-i ta'lîlden öteye gitmez. Şekil sanatlarıyla, şiire anlam derinliği ve çağrışım zenginliği kazandıran îham, tevriye gibi sanatlar onda yoktur. 5. beyitte, ay ve güneşin aşıklara, sevgilinin kapısının Kâbe'ye benzetilerek; onları gece gündüz tavaf ettiğinin söylenmesi, teşbih, teşhis ve hüsn-i ta'lil sanatlarının güzel bir örneğidir.

Bakî'nin bu gazeli de, diğer şiirlerinde olduğu gibi edebi sanatlar bakımından oldukça zengindir. 1. beyitteki fıskıye mazmunu, eflâk-hâk tezadı, dört unsurla ilgili tenasüp; 6 ve 8. beyitlerdeki hüsn-i ta'lîl sanatları (hortumla toprağın göğe yükselmesinin, yıldızların gözlerine sürme olması; feleğin matkaba benzetilerek, dönmesinin inciyi Bakî'nin gözyaşlarına özendiği için cezalandırılması sebebine bağlanması), şiirin imaj dünyasını güzelleştirmektedir. Ayrıca aşkın hayal fânusuna benzetilmesi ve *"seyr itdürür"* deki tevriye sanatı, Bakî'nin gazelini daha çekici kılmaktadır.

Belâgatçiler, şiirin manasını bir dilbere, edebî sanatları da onun giyinip kuşandıklarına, takındıklarına ve süründüklerine benzetmişlerdir (Çavuşoğlu 1986: 3). Necatî'nin *"dilber"* indeki sadelik ve zerafete karşılık; Bakî'ninkinin daha renkli ve daha canlı olduğu görülmektedir.

5. Muhteva

Necatî Bey'in gazelinin muhtevası, *"döne döne"* redifinden ziyade, şairin duyguları etrafında şekillenmiştir. Bu gibi şiirlerde, belirleyici unsurun redif olmasına ve genellikle beyitler arasında konu bütünlüğünün bulunmamasına karşılık; Necatî'nin şiirinde *"yek-âhenk"* lik sağlanmıştır.

1960'larda gelişen *"metin dilbilimi"* ne göre (textlinguistik); şiirin en önemli yanı, *"çeşitli dizeleriyle -birbirinden bağımsız sözceler bile olsa- bir bütünlük taşıması, sanatçının zihnindekileri bir bütün hâlinde aktarmasıdır."* (Aksan 1995: 258). Dilde iletişim cümlelerle değil *"metin"* le gerçekleşir. Şiir bu sebeple, belli bir *"bir bildiri"* yi aktaran bir metindir (Aksan 1995: 257-258). Divan şiirinde "metin", daha çok beyit seviyesinde kalmakla birlikte, bunun şiirin bütününe ulaştığı örnekler de epeyce vardır.

Necatî Bey'in gazeli dikkatlice okunduğunda, *"sakî"* (döne döne içki dağıtan sevgili), *raks urma, mutrib, meclis* gibi kelimeler; şiirin *konusunun bir eğlence meclisinde (bezm) geçtiğini* göstermektedir. Aşık (şair) bu mecliste, sevgilisine karşı beslediği duyguları ifade etmektedir. İlk üç beyitte, sevgili karşısında âh eden ve âhları gökyüzü kandilinin ciğerini (güneşini) bile yakan bir aşık imajı çizilmektedir. Aşıkın aşk ateşiyle dolu gönlünden çıkan âhların kıvılcımları, döne döne göklere çıkar ve gökyüzünün ciğerinin (ay) döne döne yanmasına sebep olur.

1. beyitteki döne döne yükselme motifi, 2. beyitte de devam eder. Aşıkın gökyüzünü tutuşturacak kadar büyük âhlar çekmesi, normaldir. Çünkü onun gönlü, (döne döne rakseden) sevgilinin saçlarına asılmış ve dar ağacına asılan bir insan gibi döne döne can vermektedir veya sevgilinin saçlarına kavuşmanın verdiği sevinçle aşıkın ayakları yerden kesilmiştir.

Sevgilinin geceye benzeyen siyah saçlarına bağlılık, bir kara sevda, bir kuru hevâdır. Bunun sonunda varılacak nokta, kendini harap etmektir. Şairin gönül ülkesi de harap olur. Bunun haberi, sevgiliye döne döne uçan güvercin tarafından iletilir. Bu imajın kullanılmasında, *"dönmek"* motifinin çekiciliğinin yanında; kanaatimizce karşısında âh eden âşıklara kayıtsız kalan sevgilinin ilgisizliğinin ifade edilmeye çalışılmış olabileceği göz ardı edilmemelidir.

Gazelin ilk üç beyti, âşık etrafındaki hâyallerle örülmekle birlikte anlatım düzeni değişebilmektedir. Gazelde anlatıcı (verici), şair; *"alıcı"* ise iki beyit dışında sevgilidir. Şair ilk beyitte okuyucuya, son beyitte ise kendisine hitap eder. Gazelin ilk kısmının anlatım düzenini şöyle gösterebiliriz:

Anlatıcı (gönderici)	Özne	Bildiri (gönderge, nesne)	Benzetmelik	Alıcı
1 şair	Aşıkın ahlarının kıvılcımları	Döne döne göklere çıkarak gökyüzü kandilinin ciğerini yakar.	?	okur
2 şair	aşık	Gönlünün, sevgilinin saçına asılması sebebiyle döne döne can verir	?	sevgili
3 şair	güvercin	Gönül ülkesi harap olduğu için, döne döne sevgiliye haber ulaştırır.	?	sevgili

Gazelin ikinci kısmında ise, âşıkın gönlünün bu derece harap olmasının sebepleri, yani sevgilinin dayanılmaz güzelliği anlatılır. Bu kısımdaki hayaller sevgili etrafında örülmüştür. Şair önce, karşısında raks eden sevgilisine, saçların döne döne seni kucaklarken, ben nasıl sabredeyim, diye sorar. Sevgilinin bulunduğu yer, Kâbe gibidir. Böyle olmasaydı ay ve gün, gece ve gündüz orasını tavaf ederler miydi? Yer yer asılan aynalar, sevgili olabilir diye gelene gidene sürekli bakarlar. Sevgilinin etrafında dönüp dolaşan sadece aşıklar değildir. Ay, güneş ve aynalar da onun yollarını gözlemektedir. Şair son beytinde ise nükteli bir şekilde gazelini tamamlar. Bezm alemindeki âşıkların duygularını dile getiren bu taze (orijinal) şiir, o derece güzel olmuştur ki şâh meclisinde, mutrib tarafından okunsa yeridir.

Gazelin ikinci kısmının anlatım düzeni şöyledir:

Anlatıcı (gönderici)	Özne	Bildiri (gönderge, nesne)	Benzetmelik	Alıcı
4 şair	sevgilinin saçı	Döne döne sevgilinin beline kucaklar ve âşıkın kıskançlığına sebep olur.	?	sevgili
5 şair	ay ve gün	Sevgilinin kapısını döne döne tavaf ederler.	?	sevgili
6 şair	âyine	Sevgili olabilir diye döne döne gelene gidene bakar.	?	sevgili
7 şair	mutrib	Bu gazeli döne döne okur		kendisi

Bakî'nin gazelinde, Necatî'deki bütünlüğü göremiyoruz. Onun gazelinde, 6. beyitten itibaren kalem, redifin emrine verilmiştir. Necatî Bey'de gördüğümüz, eğlence meclisi ve sakî (sevgili) etrafında âşıkın duygulanmasına dayalı öz, Bakî'de yerini tamamen farklı hayallere bırakır. Bakî, duygularının değil redife uygun hayallerin peşine takılır.

Bakî'de, sevgiliden ayrı düşmenin verdiği hüzün dile getirilir. Bu sebeple o, gam yatağında sabahlara kadar döne döne inler. Gazelin ilk beş beyti, âşık etrafındaki hayallerle örülmüştür ve şair bu kısımda su ve ateş motifleri etrafında sürekli oynar.

Âşıkın, aşk ateşiyle dolu gönlünden çıkan kıvılcımlar, göklere kadar çıkar. Gözyaşları da döne döne yere dökülür. *Gözyaşları, gök âhlar* gibi kelimeler bulut ve yağmuru çağrıştırmaktadır.

2. beyitte, âşık bir hayal fânûsuna benzetilir. Necatî Bey'de bu benzetmeler yoktur. Işığın hararetiyle dönen hayal fanusu gibi, âşık da aşk ateşiyle döne döne

yanar. Geceleri gözleri uyku görmez. Gam yatağında sabahlara kadar döne döne âh eder. Aşk derdiyle gözyaşlarının girdâbı, yaşlı gözleri kayık gibi döne döne batırır. İlk dört beyitte hüsn-i taliller, tezatlar ve benzetmelerle etkileyici, çağrışım bakımından zengin bir anlatım sağlanmıştır. Necatî'de bunu göremiyoruz.

Şair, sevgilinin hasretiyle yanıp tutuşurken bayram gelir. Dönme dolaplar, sevgiliyi döne döne seyrettirir; fakat bu şairin kıskançlığına sebep olur:

Anlatıcı (gönderici)	Özne	Bildiri (gönderge, nesne)	Benzetmelik	Alıcı
1 şair	aşıkın gönlünün kıvılcımı âşıkın gözyaşları	Döne döne göklere çıkar. Döne döne yere dökülür.	?	okuyucu
2 şair	âşıkın ciğeri	Aşk ateşiyle döne döne yanar.	hayal fânusu	sevgili
3 şair	âşık	Aşk derdiyle geceleri döne döne inler.	?	okuyucu
4 şair	âşıkın yaşlı gözleri	Gözyaşlarının girdabında döne döne batar	kayık	sevgili
5 şair	dolâb	Döne döne sevgiliyi seyrettirerek âşıkın kıskançlığına sebep olur.	?	dolâb

6. beyitten itibaren ise, yukarıdaki beyitlerde gördüğümüz bütünlük kaybolur. Sevgilinin ayağının toprağı, yıldızların gözüne sürme olabilmek için hortumla döne döne göklere çıkar. 7. beyitte şair (âşık) yeniden kendisine döner ve sersem gönlünün, sevgilinin yanağında pervane gibi döne döne yandığını söyler. Son beyitte ise şair, döktüğü gözyaşlarını inciye benzeterek; gökyüzü çarkçısının, kendisine özenen inciyi cezalandırmak için deldiğini belirtir.

Anlatıcı (gönderici)	Özne	Bildiri (gönderge, nesne)	Benzetmelik	Alıcı
6 şair	sevgilinin kapısının toprağı	Yıldızların gözüne sürme olabilmek için döne döne hortumla göklere çıkar.	?	okuyucu
7 şair	âşıkın gönlü	Sevgilinin yanağının etrafında döne döne yanar.	pervane	sevgili
8 şair	çarh-ı hakkâk	Âşıkın gözyaşlarına özendiği için döne döne inciyi deler.	?	okuyucu

Necatî Bey ve Bakî'nin *"döne döne"* redifli gazellerinin karşılaştırılmasından çıkan sonuçları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Redifin, gerek halk gerekse divan şiirimizde önemli bir yeri vardır; hatta o başlı başına bir tema olarak kabul edilmiştir. Redifler, mısra düzeninin ve içeriğin biçimlenmesinde önemli bir rol oynarlar.

2. Bugünkü bilgilerimize göre ilk olarak Necatî Bey tarafından kullanıldığı anlaşılan *"döne döne"* redifi, devrinde çok beğenilmiş ve kendisinden sonra birçok nazirelerin yazılmasına sebep olmuştur.

3. Divan şiiri, kendi içinde bir süreklilik içinde gelişerek her büyük şairde önemli bir merhale katetmiştir. Divan edebiyatının gelişim çizgisinde iki önemli merhale olan, biri 16 asrın başlarında diğeri ise sonlarında vefat eden Necatî Bey ve Bakî'nin *"döne döne"* redifi etrafında yazdıkları gazellerin karşılaştırılması; iki şair arasında klasik şiirin ses ve anlam yapısındaki sürekliliği ve gelişimi göstermektedir.

4. Her iki gazelin konusu, aşkın verdiği acı ve sevgiliye duyulan özlemdir. Bu konu, Necatî'nin gazelinde bir bütünlük içinde verilirken; Bakî'de redifin peşinden gidilerek birbirinden güzel hayaller yakalanmaya çalışılmıştır. Necatî'de duygunun ön plana çıkması, onun şiirinde gazellerde aranan *"yakıcılığı"* daha da belirginleştirmiştir.

5. Her iki gazelde de, ses-anlam bütünleşmesi başarılı bir şekilde gerçekleştirilmekle birlikte; Necatî'nin gazelinde iniş çıkışları olmayan derin bir akıcılık, Bakî'de ise zaman zaman alçalıp yükselen yüksek, renkli bir ses yapısı vardır.

6. Necatî Bey, sade, temiz fakat güçlü bir anlatıma sahipken; şekil kaygısını ön planda tutan Bakî'de ses örgüsüyle ilgili tekniklerin daha da zenginleştiği, daha canlı ve renkli bir üslûbun hakim olduğu görülmektedir.

7. Şahıs ve söyleyiş farklılıklarına rağmen, ilk bakışta ortak bir benliğin eseri gibi görülen nazireler incelendiğinde; onların gerek ses gerekse öz bakımından sanatkârlarının derin izlerini taşıdıkları anlaşılmaktadır. Tabiî bunlar Necatî ve Bakî gibi büyük şairler olunca...

KAYNAKLAR

AHMED CEVDET PAŞA (1326), *Belâgat-i Osmaniye*, İst.

AKAY, Hasan (1996), "Şiir Dili ve Türk Şiir Dilinde Leke", *İlmî Araştırmalar*, sayı: 3: 12.

AKKAYA, Mehmet (1996), *"Dîvan Şairlerinin Gazellerinde Harf Tercihleri ve Redif Hususu"*, *İlmî Araştırmalar*, sayı: 3: 21.

AKSAN, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yay.

AMBROSS, Edith Gülçin (1989) "Nazîre, the will-o-the-wisp of Ottoman Dîvan Poetry", Wiener Zeitschrift Für die Kunde Des Morgenlandes, Wien, s.57-83.

BAYRAV, Süheylâ (1976), *"Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi", Dilbilim*, sayı: 1: 57.

BİLGEGİL, M. Kaya (1980), *Yakınçağ Türk Kültür ve Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, II, Erzurum.

BİRKİYE, Atilla (1984), *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*, İst.: Varlık Yay.

CAFEROĞLU, Ahmet (1984), *Türk Dili Tarihi*, İst.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (yty.), *Necatî Bey Dîvanı*, İst., Tercüman 1001 Temel Eser Yay.

ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (1986), "Divan Şiiri", *Türk Dili, Türk Şiiri Özel Sayısı II* (Dîvan Şiiri), sayı: 415-417: 1-16.

CUDDON, J.A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Camdridge,

DİLÇİN, Cem (1986), "Dîvan Şiirinde Gazel", *Türk Dili* (Dîvan Şiiri Özel Sayısı), sayı: 415-417: 90-92.

DİLÇİN, Cem (1991), "Fuzulî'nin Bir Gazelinin Şerhi ve Yapısal Yöneden İncelenmesi", *Türkoloji Dergisi*, c.IX, sayı:1: 43-98.

DİLÇİN, Cem (1992), "Fuzulî'nin Şiirlerinde Söz Tekrarlarına Dayanan Bir Anlatım Özelliği", *Türkoloji Dergisi*, c.x, s.1.

Divan-ı Nef'î, İst. 1252.

ELİOT, T.S. (1983), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Ank. ELİOT, T.S. (1983), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Ank.

ERKUL, Rasih (1997), "Halk şiiri ve Dîvan Şiirinde Redif", *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu III*, 30.5.1997-1.6.199, ÇANAKKALE.

GÜZ, Nüket (1987), *"Şiirde İşlev ve Yapısal Çözümleme"*, Dilbilim, sayı: 7: 33-34.

İPEKTEN, Haluk (1988), *Bakî, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Erz.

İPEKTEN. Halûk (1994), *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, İst.

İSEN, Mustafa (1997), *Ötelerden Bir Ses Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*, Ank.

KAPLAN, Mehmet (1987), *Tevfîk Fikret*, İst.

KORTANTAMER, Tunca (1982), *"Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Düşünceler"*, E. Ü., *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, sayı: 1: 61-106, *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ankara: Akçağ Yay.

KORTANTAMER, Tunca (1993), *Eski Türk Edebiyatı Makaleler*, Ank., Akçağ Yay.

KURNAZ, Cemal (1997), *Divan Edebiyatı Yazıları*, Ankara: Akçağ Yay.

KÜÇÜK, Sabahattin (1981), *"Şiir ve Şiir Sanatında Ses Unsuru"*, Fırat Ünv., *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, c.1. KÜÇÜK, Sabahattin (1988), Bakî ve Dîvanından Seçmeler, Ank.

KÜÇÜK, Sabahattin (1994), *Bâkî Dîvanı, Tenkitli Basım*, Ankara: TDK Yay.

MACİT, Muhsin (1996), *Dîvan Şiirinde Ahenk Unsurları*, Ank.

MAZIOĞLU, Hasibe (1961), "Necatî'nin Türk Dili ve Edebiyatının Gelişimindeki Yeri", *Türk Dili*, sayı:114: 366-369.

MENGİ, Mine (1986), "Necatî'nin Şiirlerinde Atasözlerinin Kullanımı", *Erdem* II,: 47-58.

MENTEŞE, Oya Batum (1996), *Bir Düşün Yolculuğu, Edebiyat, Sanat, Eleştiri Yazıları*, Ank., Bilkamat Yay.

MUALLİM NACİ (1996), *Istılahât-ı Edebiyye*, (haz.Y. Saraç), İst.

OKAY, Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İst.

OLGUN, Tahir (1973), *Edebiyat Lügati*, İst.

ÖZÖN, M.Nihat (1954), *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü*, İst., İnkılap Kit.

STANKIEWICZ, Edward (1980), *"Dilbilim ve Şiir Dilinin İncelenmesi"*, (çev. A. Kocaman) *Türk Dili*, yıl: 30, cilt: XLI, sayı: 348.

ŞAFAK, Yakup (1996), *"Fars ve Türk Edebiyatlarındaki Aruz vezinlerin Ritmik Yapıları Üzerine Düşünceler", Yedi İklim*, sayı:70: 31-34.

TANPINAR, A. Hamdi (1976), *19 uncu asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İst.

TANPINAR, A. Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs. , İst.

TARLAN, A. Nihat, *Necatî Beğ Dîvanı*, İst. M.E.Bas.

TARLAN, A. Nihat (1985), *Fuzulî Dîvanı Şerhi*, Ank.

TEKİN, Şinasi (1965) "Uygur Edebiyatının Meseleleri", *Türk Kültürü Araştırmaları*, Ank.,s.27-30.

TEKİN, Şinasi (1992), "İslamiyet Öncesi Türk Edebiyatı", *Türk Dünyası El Kitabı*, c.3, Ank.

TOLASA, Harun (1982), "Dîvan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri", *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, sayı: 1: 15-46.

TURAL, Sadık (1983), *"Şiirin Dünyasına Yaklaşmak IV"*, Konevî, sayı: 15.

ÜZGÖR, Tahir (1995), *"Klâsik Edebiyatımızda Gül Redifli Şiirler ve Fuzuli'nin Gülü", Bir Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, sayı: 3: 277-292.

ÜNVER, İsmail (1988), *"İkilemelerle Yazılmış Dört Gazel", Türk Dili*, sayı: 438: 291-297.

WELLEK, R.- A .WARREN (1984), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (çev. A. Edip Uysal), Ank.

YAHYA KEMAL (1984), *Edebiyata Dair*, 2.bs., İstanbul..

YETİŞ, Kazım (1988), *"Ahenk"* mad., T.D.V., *İslam Ansiklopedisi*, c.1.

YETİŞ, Kazım (1996), *Talîm-i Edebiyatın Retorik ve Edebiyat Sahasında Getirdiği Yenilikler*, Ank.

ZİEME, Peter (1979), "Eski Uygurların Burkancılıkla ilgili Alliterasyonlu Koşukları Üzerine", *I. M. Arası Türkoloji Kong.,Tebliğler 2*, İst., s.566.

"TUNA KASİDESİ"NİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Prof. Dr. Filiz KILIÇ

Divan şiirinin asıl konusu aşk ve sevgilidir. Şair sevgilinin bir güzelliğini dile getirmek için tabiattaki pek çok nesneyi teşbih, istiare, teşhis gibi sanatları kullanarak şiire sokar ve bu objeler sevgilinin güzelliği için benzetilen vazifesi görürler. Ancak, bunun yanında az da olsa sevgili söz konusu edilmeden doğrudan doğruya bir yerin, bir şehrin, bir ırmağın vb. tasvir edildiğini de görmekteyiz[1]. Âşık Çelebi'nin Tuna redifli kasidesi de bu tür orjinal örneklerin en güzellerindendir[2].

Şair ve yazar olan Âşık Çelebi, 1520-1572 yılları arasında yaşamıştır. Bugünkü Kosova topraklarında bulunan Prizren'de doğmuş ve Üsküp'te vefat etmiştir. Edebiyatımızda şairliğinden çok yazdığı Meşâi'rü'ş-şu'arâ isimli şairler tezkiresiyle tanınmıştır[3].

Tezkiresinde hayatına dair bilgiler de kaydeden Âşık Çelebi'nin Rumeli'de çeşitli yerlerde kadılık yaptığını kendi kaleminden öğreniyoruz. Çelebi, Sultan Süleyman'ın lutfuyla sırasıyla, Rumeli'nin göz nuru olacak kadar güzellikteki Tuna Yalıları'ndaki Niğbolu[4], Çernovi[5] kazalarında ve Rus[6] kasabasında kadılık

---

1 Bu konuda, Gelibolulu Âlî'nin, divanlarında güzel örnekler bulmak mümkündür. Bkz. İsmail Hakkı Aksoyak, *Gelibolulu Âlî Divanlarının Tenkitli Metni*, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Ünv. Sosyal Bilimler Ens., Ank.1999.

2 Âşık Çelebi'nin tezkiresinde yer alın Serfice redifli gazel de bu türden örneklerdendir. Bkz. Filiz Kılıç, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ*, İnceleme-Tenkitli Metin, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Ünv. Sosyal Bilimler Ens., Ank. 1994, s.XIV

3 Hayatı, edebî kişiliği, eserleri, tezkiresi ve şiirleri hakkında daha geniş bilgi için Bkz. Filiz Hançerlioğlu (Kılıç), *Âşık Çelebi Divanı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Ünv. Sosyal Bilimler Ens., Ank. 1988; Filiz Kılıç, *Meşâ'irü'ş-şu'arâ, İnceleme-Tenkitli Metin*, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Ünv. Sosyal Bilimler Ens., Ank. 1994.

4 Bulgaristan'da bir kaza merkezi olup Yıldırım Bayezid tarafından feth edilmiştir. (Şemseddin Sâmî, *Kâmûsu'l-a'lâm*, C.6, Kaşgar Yay., Ank.1996, s. 4637).

5 Tuna kıyısında bir yerleşim merkezidir. L. İnciciyan-H.D. Andereasyan "Osmanlı Rumelisi'nin Tarih ve Coğrafyası" adlı yazılarında Çernovi'yi Türk fütuhatından önce Rusçuk'un yerinde bulunan bir yer olarak göstermektedirler.(*Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, C.2,3,4, s. 130) Ancak, Âşık Çelebi'nin ifadesine göre, Rusçuk ve Çernovi aynı zamanda var olan yerleşim yerleridir.

6 Burası tezkirede her ne kadar Rus olarak yazılmışsa da Rusçuk olmalı. Baktığımız kaynaklarda Tuna kıyısında Niğbolu sancağında Rus kasabasına rastlayamadık. Kasidenin bitiminde de Rus şeklinde geçer.

görevine atanır. 2 yıl kadar (1563/1564-1565/1566) kaldığı bu yerleri şöyle anlatır: *"....destgîr ü hâhiş-pezir olup surretü'l-beyn u kurretü'l-'ayn-ı kurûm ve âb-ı rûy-ı mülk-i Rûm olan Tuna Yalılarında ve dâmen-i kûh-ı Balkan havâlîlerinde evvelâ Nigbolı kazâsın ihsân itdiler sâniyen Çernovi kazâsıyle kâmrân itdiler. Ol kazânun şehr-i şöhret-şi'âr kasaba-i Rusdur ki letâfetde berâber-i mülk-i Engürus u Rusdur dil-i 'âşık gibi 'âr u şennârdan mahrûsdur kenâr-ı leb-i cûybâr-ı Tunada vâkı' olmagla gûyâ ol Bagdâd ve Tuna Fıratdur belki Fırat milh-i ücâc ve Tuna 'azb-ı Fıratdur"*[7]. Bu ifadede Rus kasabası, güzelliği ve kutsallığıyla her zaman müslümanların cazibe merkezi olmuş Bağdat'a, Tuna da Osmanlı toprakları içinde önemli can damarlarından birini teşkil eden Fırat'a benzetilir. Burada, "fırat" kelimesinin "tatlı" su manası da hatırlatılır. Bu benzetmeyle yetinilmeyip Fırat'ın suyunun acı, Tuna'nın suyunun tatlı olduğu belirtilip, Tuna'nın güzelliği vurgulanır. Aslında akarsu acı olmaz, ama Tuna'nın Fırat'tan üstünlüğünü göstermek için böyle bir kıyaslamaya gidilmiş olmalıdır. Bu ifadelerden hemen sonra söylenen şu beyitle Âşık Çelebi Tuna'yı sadece Rumeli'nin değil, bütün suların en üstünü, en güzeli olarak görür:

Rûmilinün âb-ı rûyıdur Tuna
Sularun hod yüzi suyıdur[8] *Tuna*

Şair, Tuna'yı bu şekilde övdükten sonra, her insana kendi yaşadığı yerin her yerden daha güzel geldiğini de kabul eder, görünür. Bu düşüncesini de şu beyitle özetleyip kaside nazım şekliyle Tuna'nın medhine geçer.

Gerçi hâricdür bu resme medh anı mu'tâddan
Her kişiye kendi şehri yeg gelür Bagdâddan[9]

Burada, Çelebi'nin güzelliğini övdüğü Yergöğü ile Rus karşılıklı yerleşim yeri olarak gösterilir. (Bkz. Filiz Kılıç, *a.g. t.*, s. 93.) Bugün Rusçuk'a Ruse denmektedir (Bkz. M.Türker Acaroğlu, *Bulgaristan'da Türkçe Yer Adları Kılavuzu*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ank. 1988, s.314). Evliya Çelebi Rusçuk'u şöyle anlatmaktadır: "Rusçuk, Niğbolu sancağında kaza merkezidir. 300 akçalık büyük kazalardandır. Kadısı hükmeder. Subaşısı vardır. Kalesi Tuna üzerindedir. Kayadan kesme hendeğinin zenberekli köprüsü vardır. Kale çevresi 900 adımdır. Kalesinin mehter kulesi vardır. Topları Tuna'nın karşı kıyısındaki Yerköyü'ne (Âşık Çelebi'ye göre Yirgöğü) çevrilmiştir. Balyemez ve şayka topları dizilidir. Tuna üzerinde Rusçuk limanı, büyük deniz üssüdür. 50 firkatellk ince donanma kışın kale altındaki bu limanda yatar, yazın Rusçuk'tan Estergon'a kadar bütün Tuna'yı gezip kontrol eder... Rusçuk ekserisi iki katlı 2200 hanedir. Ekseri evler bahçelidir. Şehirde üç Hristiyan mahallesi vardır. Oturan Yahudi yoktur, gelip giden Yahudiler mevcuttur. Çarşı içinde vezir-i azam Damad Rüstem Paşa'nın Camii, Sinan eseridir. Medresesi yoktur. Pek çok mektebi, bir hamamı, üç hanı, 300 dükkanı vardır. Halkı zengin ticaret adamlarıdır. Halkı Türk ve Bulgardır; bir miktar Romen vardır". (Yılmaz Öztuna, *Büyük Türkiye Tarihi*, C.12, Ötüken Yay.,İst.1978, s. 308-309).

7 Fillz Kılıç, a.g. t., s.91.

8 Yüzü suyu, 1-ar, hlcap, namus, şeref, itibar; 2-güzellik, letafet manalarına gelen bir deyimdir. Beytin birinci mısraındaki âb-ı rûy da aynı manadadır.

9 Filiz Kılıç, a.g. t., s.91.

Kasidenin bitiminde de Tuna Yalıları'nda yer alan ve Âşık Çelebi'nin de kadı olarak görev aldığını belirttiği Rus karşısındaki Yergöğü'nün güzelliğinden söz eder[10].

Açıklamalara geçmeden önce, kasidenin bir bütün olarak görülüp okunabilmesi ve güzelliğinin idrak edilebilmesi için tamamını veriyoruz:

Kaside-i Tuna

Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

1 *Câh gönlüm gibi cûşân u hurûşândur Tuna*
Câh gögsüm gibi nâlân u girîvândur Tuna

2 *Kûh u hâmûnlarda şeydâ deşt ü sahrâlarda mest*
Şöhre-i her şehr ü rüsvâ-yı beyâbândur Tuna

3 *Başı eflâke irer gerçi kemend-i mevc ile*
Yüzi yirdedür yine hâk ile yeksândur Tuna

4 *Pâk-tînet sâf-meşreb sâde-dil sâfî-derûn*
Yâ ruh-ı cânân yahûd âyîne-i cândur Tuna

5 *Yarlardan atılup taşlara urur başını*
'Âşık-ı dîvâne vü Mecnûn-ı 'uryândur Tuna

6 *Su bulanmayınca turılmaz 'aceb midür eger*
Taş u toprak oynar ise dahi oglandur Tuna

7 *Bahrden ter düşmeyüp berden ana irmez gubâr*
Gerçi gerd-âlûd amma pâk-dâmândur Tuna

8 *Kimse basmaz yirde yatan yüzi diyü hâk olup*
Hâk-râh u pây-mâl-ı ehl-i 'irfândur Tuna

[10] Tezkirede bu yerleşim yeri Yırgöği olarak yazılmasına rağmen Evliya Çelebi'de "Yerköyü" L. İnciciyan-H.D. Andereasyan'ın "Osmanlı Rumelisi'nin Tarih ve Coğrafyası "adlı yazılarında "Yergöy" olarak geçmektedir. (Bkz.*Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, C.2,3,4, s. 130).
Evliya Çelebi'ye göre Yerköyü, Tuna'nın kuzeyinde ve Eflak içinde kaldığı halde, voyvodanın değil, Özü beylerbeyisinin idaresindedir. Eflâk'ta (Romanya) tek kale de bu Yerköyü kalesidir. Tek Türk şehri de burasıdır. Niğbolu sancağına bağlı 150 akça kaza merkezidir. Nahiyesi yoktur. Kesme taştan yuvarlak, çevresi 1000 adım olan kalesi, Tuna üzerinde ve Rusçuk kalesine karşıdır. 50 büyük topu, kale ağasının emrinde 300 askeri, mehterhanesi, cebehanesi, kale içinde Çelebi Sultan Mehmed Han Camii, çevresinde Tuna suyu ile dolu hendeği, doğuya açılan demir kapısı, bu kapı önünde zenberekli kalkar iner asma köprüsü vardır. Tuna üzerindeki limanı işlektir. Limanda Tuna İnce Donanması'na mensup bir kapdan bulunur. 600 bahçeli ve tahta damlı evi, 70-80 dükkanı, bir hamamı vardır. Türkten çok Romen yaşar. (Bkz. Yılmaz Öztuna, *a.g.e.* C.12, s.309).

9 *Gâziler tâzîlerinün topugına çıkmaya*
Gerçi kâfir gözine deryâ-yı 'ummândur Tuna

10 *Kanda gerd-âlûde dâmen var ise yur arıdur*
Pâk-bâz olmakda gûyâ Âhi Evrândur Tuna

11 *Kişver-i kâfirden îmân ehline akup gelür*
Kıbleye tutmış yüzini bir Müselmândur Tuna

12 *Habs-i kâfirden boşanmış gibi zencîrin sürür*
Şâh-ı İslâma gelür bir ehl-i îmândur Tuna

13 *Sîmden bir ejdehâdur pîç pîç olmış yatur*
Genc-i İslâma tılısm ile nigeh-bândur Tuna

14 *Bunca bin çeşm-i habâb ile idüp her sû nazar*
'Âşık-ı cûyâ-yı lutf-ı Şeh Selim Handur Tuna

15 *Yılda yüz yük pîş-keş virür ayagun tozına*
Yüz yumaz anlama her emrüñe cûyândur Tuna

16 *Yüzi üstine sürinürek ider her hidmetün*
Bir yumuş oglanı gibi bende-fermândur Tuna

17 *Gerçi tongunlugla 'uşşâka sovukluk gösterür*
Hûblar nerm eylemekde nâr-ı sûzândur Tuna

18 *Sîne-ber-sîne olur sîmîn-bedenlerle velî*
Sâde pehlûyile kâni' pâk-dâmândur Tuna

19 *Bir nazarda gözüme yegdürmiş idüm anı ben*
Gerçi hâlin aglamakda cüst u cûyândur Tuna

20 *Mâcerâ-yı 'ışkda yaşdaşuz ikimüz diyüben*
'Âşık ile bahs idermiş şöyle nâ-dândur Tuna

21 *Hem-dem olmışduk yedi yıl mâcerâ-yı 'ışkda*
Bir yana ben bir yana hecr ile giryândur Tuna

22 *Hâk-i pây-ı şâha yüz sürmiş ider her dem du'â*
Hem-zebândur 'Âşık-ı zâra senâ-hândur Tuna

Kasidenin Açıklaması:

1 *Gâh gönlüm gibi cûşân u hurûşândur Tuna*
Gâh gögsüm gibi nâlân u girîvândur Tuna

"Tuna, bazen gönlüm gibi coşup çağlayan, bazen göğsüm gibi ağlayıp inleyendir".

Âşık Çelebi kendisi ile Tuna nehrini karşılaştırarak şiirine başlar. Tuna da Âşık gibi coşmakta, ağlayıp inlemektedir. Tuna, bu beyitte karşımıza gürül gürül akan coşkun bir ırmak olarak çıkar. Ancak, bu akışta bir ağlama ve ah u zar etme durumu söz konusudur.

Kasidenin her beytinde teşhis sanatı yapılarak, Tuna çeşitli kişiliklerde ve tiplerde birer insan olarak tasvir edilmiştir. O, Müslüman, âşık, Mecnûn, küçük bir çocuk, namuslu bir güzel, temiz yaratılışlı, irfan sahibi bir insan gibidir. Hatta Âhî Evrân'dır.

İlk beytin iki mısraının kelimeleri, heceleri, hatta harfleri arasındaki paralellik hemen göze çarpar. Her iki mısra 6 kelime, 14 hece ve 33 harften müteşekkildir. Alt alta gelen her kelime ya birbiriyle kafiyelidir ya da redif gibi sıralanmışlardır. Bu da beytin ahengli olmasını sağlamıştır. Kelimeleri aralıklı olarak yazdığımızda bu paralellik net bir şekilde görülecektir.

Gâh	gönlüm	gibi	cûşân	u	hurûşândur	Tuna
Gâh	gögsüm	gibi	nâlân	u	girîvândur	Tuna

Âşık Çelebi, böylece, gürül gürül bir sesle, Tuna'nın çoşkun akışını hissettirecek bir edayla şiirine başlar. Diğer beyitlerde de akıcı bir söylyiş hemen hissedilir.

2 *Kûh u hâmûnlarda şeydâ deşt ü sahralarda mest*
Şöhre-i her şehr ü rüsvâ-yı beyâbândur Tuna

"Tuna, dağ ve ovalarda şeyda, sahralarda mest, her şehirde tanınan, çöllerin en itibarsızıdır".

Tuna, dağda, bayırda gürül gürül, düzlüklerde sakindir. O, ova, bayır, dağ, tepe gezen, herkesçe bilinen bir kişidir. Ancak bu tanınmışlık olumlu manada değildir. O deli deli akmasıyla tanınır. Buradan hareketle Tuna'nın kaynağından Karadeniz'e karıştığı noktaya kadar pek çok yeri dolaştığına dair ipuçları yakalayabiliyoruz[11].

[11] Tuna ırmağı, Volga'dan sonra Avrupa'nın ikinci uzun ırmağıdır. Almanya'daki Kara Ormanlar'dan (Schwarzwald) doğar. Avrupa'nın güneydoğu kesiminde yaklaşık 2.850 km'lik bir yol kat ettikten sonra Karadeniz'e dökülür. Almanya, Avusturya, Slovakya, Macaristan, Yugoslavya, Bulgaristan, Romanya ve Ukrayna topraklarından geçen Tuna ırmağının havzası yaklaşık 816.000km2 genişliğindedir (*AnaBritannica*, Hürriyet Yay., C. 30, s. 247).

3 *Başı eflâke irer gerçi kemend-i mevc ile*
Yüzi yirdedür yine hâk ile yeksândur Tuna

"Tuna'nın başı dalga kemendi ile göklere erse de, yüzü yerde olup, toprakla birdir"

"Yüzü yerde" ve "başı eflâke ermek" iki deyimdir. Yüzü yerde olmak, alçakgönüllü, utangaç, mahçup[12]; başı göğe (eflâke ermek/değmek), başı arş-ı âlâya çıkmak, muradına ermek, sevinmek, başarı, kazanç[13]; uğraşa uğraşa lâyık olmadığı şeyi elde ettiğinden çok sevinip böbürlenmek[14] manalarındadır.

Tuna adeta koca bir deniz gibidir. Üzerinde gemilerin yüzebildiği nehrin, bazı yerlerde genişliği birbuçuk kilometreye kadar ulaşmaktadır. İşte bu ulu nehir dalgaları sayesinde, heybetini göstermekte, başı gökyüzüne ermektedir. Ancak, böyle heybetli görüntüsünün ardında bambaşka bir Tuna, bambaşka bir kişilik vardır: O, mütevazidir.

Beyitte başı göğe ermek, yüzü yerde, toprakla bir olmak deyimlerinin birbirleriyle tezat oluşturacak şekilde kullanılmaları da başarılıdır.Tuna hem başı gökte, hem yerdedir. O, azametinin verdiği güvenle böbürlenir gibi gözükse de her zaman toprakla birdir, alçak gönüllüdür.

4 *Pâk-tînet sâf-meşreb sâde-dil sâfî-derûn*
Yâ ruh-ı cânân yahûd âyîne-i cândur Tuna

"Tuna, temiz yaratılışlı, saf tabiatlı, sade gönüllü, kötülük bilmez olup, ya sevgilinin yüzü ya da can aynasıdır".

Pâk, sâf, sâde ve sâfî suyun vasıflarındandır. Bu beyitte Tuna içi dışı bir, kötülük bilmeyen, temiz yaratılışlı bir insandır. Temizliği, berraklığı ve parlaklığıyla, sevgilinin yanağına ve aynaya benzetilir. Birinci mısradaki pak ve saf ikinci mısradaki sevgilinin yüzü, yine birinci mısradaki sade ve safi, ikinci mısradaki can aynasıyla irtibatlandırılarak leff ü neşr sanatı yapılmıştır.

5 Yarlardan atılup taşlara urur başını
'Âşık-ı dîvâne vü Mecnûn-ı 'uryândur Tuna

"Tuna, yarlardan, uçurumlardan atılıp, (şelaleler oluşturup) başını taşlara vuran divane aşık ve çıplak Mecnûn gibidir".

---

[12] M. Ali Tanyeri, *Örnekleriyle Türk Halk Şiirinde Deyimler*, İst. 1996, s.20; Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü-Deyimler-*, C.2, TDK Ank.1984, s. 362.
Yüzü yerde olmak deyimine Öksüz Dede'nin Tuna şiirinde de rastlıyoruz:

Turâba gark olmuş yerdedir yüzü
Gökden iner cemre sökülür buzu
Arzulayup akar Karadeniz'i
Çok gedâlar alur seli Tuna'nın

[13] M.Halit, *İstanbul Argosu ve Halk Tabirleri*, İst. 1934, s.267.
[14] Ömer Asım Aksoy, a.g.e., C.2, s. 510.

Başını (kafasını) taşlara vurmak/ taştan taşa vurmak/taşlara çarpmak, insanın fırsatı bir daha ele geçiremeyeceği ya da çaresiz kaldığı için çok üzülüp dövünmesi[15] manasında bir deyimdir.

"Yarlardan atılmak" da bir deyim. Ancak, deyimlerle ilgili ulaşabildiğimiz kaynaklarda rbu deyime astlayamadık[16]. "Yarlardan atılmak" ve "başını taşlara vurmak" söyleyişleriyle aşık ve deli yaratılışlı Tuna tasvir edilmiştir. Burada üzüntü çeken, herşeyini kaybeden birinin şuursuz davranışları tasvir edilmiştir. Doğal olarak da nehrin geçtiği yerlerde karşılaştığı doğa hadiseleri söz konusu edilmiştir. Tuna'nın geçtiği yerlerde zaman zaman taş ve kayalıkların mevcudiyeti de böylece verilmiş olur.

Beyitte "Leylâ ve Mecnûn" hikayesine telmih açıkca görülmektedir.

6 *Su bulanmayınca turılmaz 'aceb midür eger*
Taş u toprak oynar ise dahi oglandur Tuna

"Su bulanmayınca durulmaz" (sözü gereği) ,eğer Tuna taş ve toprak ile oynarsa, buna şaşılmaz. Çünkü o henüz bir çocuktur".

"Su bulanmayınca durulmaz", işler karışmayınca düzene girmez; bir konu türlü çekişmelerden sonra aydınlığa kavuşur, yoluna girer[17] manasındadır. Su bulanmayınca durulmaz deyiminden hareketle, Tuna, doğruyu, iyiyi arayan, öğrenmeye çalışan biri gibidir, demek mümkündür. Nehrin içinde doğal olarak, taş ve toprak olacaktır. Her çocuk taş ve toprakla oynamayı sever. Çocuklar bu sayede eğlendikleri gibi bir şeyler de öğrenirler. Taş ve toprağın üzerinden durmadan akıp giden Tuna da bir çocuk gibi her an onlarla oynar.

Koca bir nehrin taş toprak ile oynayan bir çocuğa benzetilmesi değişik ve güzel bir benzetmedir. Beyit, Aşık Çelebi'nin Tuna'ya nasıl munis, nasıl sevecen yaklaştığının, onu hangi gözle gördüğünün göstergesidir.

---

15 Ömer Asım Aksoy, a.g.e., C.2, s.516.

16 *Tarama Sözlüğü*, TDK; Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü-Deyimler-*, C.2, TDK Ank.1984; Hüseyin Kazım Kadri, *Büyük Türk Lugatı* C.1-4, İst.1927-1945; Enver Naci Gökşen, *Açıklamalar ve Hikayelerle Atasözleri ve Deyimler*, 4. baskı, 1985; Kemal Edip Eyüpoğlu, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü, 13.YY. dan Günümüze Kadar Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler*, İst.1973; Refik Topkan, *Hiçbir Yerde Yayımlanmamış Atasözü ve Deyimler*, Ank. 1979, Ömer Makbul Özdil, *Türk Atasözleri ve Deyimleri*, Ank. 1985; *Türk Atasözleri ve Deyimleri I-II*, Millî Kütüphane Başkanlığı, MEB, İst. 1993.

17 *Türk Atasözleri ve Deyimleri*, İst. 1971, s.341; Ömer Asım Aksoy, a.g.e., C.2, s.35.
Aynı deyim Atayî'nin şu beytinde de geçmektedir:

Taşmasa âb-ı bahri bulmaz idi
Su bulanmasa ger durulmaz idi

Atayî-Hamse (Bkz.Hüseyin K. Kadri, *Büyük Türk Lugati*, C.3, s.331).

7 *Bahrden ter düşmeyüp berden ana irmez gubâr*
Gerçi gerd-âlûd amma pâk-dâmândur Tuna

"Ona denizden su düşmez, topraktan (karadan) toz ulaşmaz. Gerçi toz toprağa bulanmıştır ama temiz etekli (namuslu)dir".

"Ter düşmek" deyimine küsmek, gücenmek[18] manası verilmiştir. Ancak, bu anlam beyite uymamaktadır. İkinci mısradaki "pâk-dâmân" deyimi ve "ter" kelimeleri bize "ter-dâmen" deyimini hatırlatmaktadır. "Pâk-dâmen", Farsça'da temiz etek, eteği temiz, namuslu anlamlarına gelmektedir. "Ter-dâmen" ise, eteğine ıslaklık bulaşmış, mecazen fâsık, günahkâr, aşüfte[19] demektir. Buradan hareketle, "ter düşmez" ibaresinden namusuna halel gelmemiş anlamını çıkarıyoruz. Tuna namuslu, el değmemiş bir genç kız gibidir. Onun namusununu gölgeleyecek hiç bir lekesi yoktur.

Ayrıca bahrden ter düşmez ile, denizin acı suyu gibi kötü olan hiç bir şey ona ulaşmaz diye de düşünülebilir.

8 *Kimse basmaz yirde yatan yüzi diyü hâk olup*
Hâk-râh u pây-mâl-ı ehl-i 'irfandur Tuna

"Tuna, "yüzü yerde yatana kimse basmaz" sözü gereği, toprak olup (toprak gibi yerle bir olup, mütavazi olup), irfan sahiplerinin ayak altında kalmış, yol toprağıdır".

Beyitte,"yüzü yerde yatana kimse basmaz", yumuşak yüzlü olana kimse saldırmaz; alçak gönüllü olanları kimse hor görmez, tepelemez; herkes onları

---

[18] Tarama Sözlüğü, C.5, TDK, s. 3792. Aynı deyimi Nev'î de kullanmıştır:

Dür-i gûş eyle anı jâle-sıfat
Düşme ammâ ki jâle gibi ter
KXXVII/2

Benzetdi sehâbı girih-i sünbül-i yâre
Ter düşse eger bâd-ı sabâdan n'ola deryâ
G7/4

Yanında yüz bulaldan dildârı ter düşürmiş
Ol gonca sürse derden Nev'î n'ola gülâbı
G 492/5

Mertol Tulum-M.Ali Tanyeri, *Nev'î Divanı*, İst. Ünv.Yay., İst.1977.

[19] *Ter-dâmen olanlar bizi âlûde sanur lîk*
Biz mâ'il-i bûs-ı leb-i câm u kef ü destiz
Rûhî

M.Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.3, MEB, İst.1983, s.459.; H.Kazım Kadri de aynı beyti örnek vermiş C.2, s. 129.

korur[20] anlamlarında bir deyim olunca, Tuna, hâl ehli olanların mütevaziliği ile hareket eder, denmektedir.

9 *Gâziler tâzîlerinün topugına çıkmaya*
Gerçi kâfir gözine deryâ-yı ummândur Tuna

"Tuna, kâfirin gözüne bir okyanus gibi gözükse de gazilerin atlarının topuğuna bile çıkmaz".

Hemen her beyitte olduğu gibi bu beyitte de bir deyimle karşılaşıyoruz. "Topuğuna çıkmamak", seviyesi çok düşük manasında bir deyimdir[21].

Tuna, bu beyitte Müslümana yardım eden, onların kendisini geçmesine müsade eden, ancak müslüman olmayanlar için derya gibi olan yüzünü gösteren bir nehir olarak tasvir edilmiştir.

Bu beyitten itbaren kâfir-Müslüman çatışması söz konusu edilmeye başlıyor. Buraya kadar, Tuna coşkun, deli, aşık, namuslu bir insandı. Hatta bir beyitte taş, toprakla oynayan bir çocuk olarak da tasvir edildi. Artık o Müslümanlardan yana tavır sergileyen hatta kendi de Müslüman olan bir insan olarak tanımlanacaktır[22].

---

20 Örner Asım Aksoy, a.g.e., C.1, s. 382. Bu atasözünde alçakgönüllü, utangaç, mahcup manasında "yüzü yerde" deyimi de geçmektedir. Âşık Reşidî (19.yy.)'nin şu dörtlüğünde bu deyimin kullanıldığını görüyoruz:

Servi boylu yosma kesim kıyafet
Tatlıdır lisânı herkese gâyet
El göğüste yüzü yerde nihâyet
Kâmillerden eder hicap kahveci

M. Ali Tanyeri, *Örnekleriyle Türk Halk Şiirinde Deyimler*, İst.1996, s.210.

21 Topuğumuzdan çıkmayan şeyler başımızdan aştı (*Türk Atasözleri ve Deyimleri*, İst. 1971, s.355).

22 Günümüzde yazılan şiirlerde de Tuna bir Müslüman, hatta bir Türk olarak tasvir edilir ve onu ve etrafındaki toprakları kaybetmekten dolayı duyulan üzüntü ve ona olan hasret dile getirilir. Bu temayı işleyen "Hey Tuna Tuna" şiirinin bir bölümü şöyledir:

HEY TUNA, TUNA!

Kaybolmuş kardeşlerim ve sen, işte yan yana;
Gönül yangınlarını her su söndürmez, Tuna!
Derdim ne, sevincim ne; sen en iyi bilensin;
Tuna! İç ateşime serpilecek su sensin.
Nasıl sessiz durursun, görür de Türk'ü Tuna?
Her çağıltısı bir Türk cengine türkü, Tuna!

.....

Türk'e hasret çektikçe, geldikçe dara, Tuna,
Döküldüğün denizde, git, onu ara, Tuna:
Orda seni anlayan, arayan Sakarya var.
Siz Türksünüz dünyanın sonu gelene kadar.
Hasretsin; yatağında dön çarpın, dövün Tuna;
Türk'ü gördükçe seslen, Türklükle övün Tuna!

Behçet Kemal Çağlar

Tuna'nın ötesindeki topraklara akınlar düzenleyen akıncılar, Tuna'nın geçit veren yerlerini iyi bilirler, akınlarını bu geçitlerden geçerek gerçekleştirirlermiş[23].

10 *Kanda gerd-âlûde dâmen var ise yur arıdur*
Pâk-bâz olmakda gûyâ Âhî Evrândur Tuna

Tuna ya da Tuna kıyıları üzerine yazılmış daha pek çok şiir bulunmaktadır. Tespit edebildiğimiz şiirlerin birkaç tanesinin künyesini ilgilenenlere yardımcı olması açısından buraya alıyoruz:

Mehmet Çavuş, "Tuna", *Burcu Burcu Çocuk Şiirleri*, Tuna Dergisi Yay., 1997, s. 44; Nazmi Adalı, "Tuna", *Feryatlarım, Gözyaşlarım*, İst. 1995, s. 38; Öksüz Dede, "Tuna", Şükrü Elçin, *Türk Edebiyatında Tabiat*, Atatürk Kültür Mer. Yay., Ank. 1993, s. 37-38; Şükrü Elçin, *Viyana Türküsü, Adalara Destanlar*, Ank. 1983, s. 23; Şükrü Elçin, *Böyle Matem Görmemiştir, Adalara Destanlar*, Ank. 1983, s. 28; , İsmail Gerçeköz, "Estergon'da Bir Yeniçeri Mezarı", *Yurt Duyguları* (Antoloji) Haz. Şükrü Elçin, Türk Kültürünü Araştırma Ens. Yay., Ank. 1990, s. 61;Mehmed Fuad Köprülü, "Akıncı Türküleri", Şükrü Elçin, *Şiirle Selam*, Türk Kültürü Yay., Ank. 1993; Arif Nihat Asya, "Tuna","Süleyman Orduları", *Basamaklar*, Ank 1971, s. 100-101; A. N. Asya, *Rubaiyât-ı Arif*, MEB, İst. 1971, s. XXIII; A. N. Asya, *Avrupa Rubaileri*, MEB, İst. 1971, s. XLVI; Âşık Kâmil, (18.yy),Berber Destanı, M.Fuad Köprülü, *Türk Saz Şairleri* C. I-V, s:457; Âşık Derûnî (18.yy. III.Selim Devri), "Pazvand Oğlu Destanı", M.Fuad Köprülü, *Türk Saz Şairleri* C. I-V, s.466, 468, 472,; Aşık Küşâdî (18.yy. Rumelili), "Baba Paşa Destanı", M.Fuad Köprülü, *Türk Saz Şairleri*, C. I-V, s.480; Silleli Devâmî (19.yy.), Koşma, M.Fuad Köprülü, *Türk Saz Şairleri*, C. I-V, s. 601; Deli Boran, *Halk Şiiri Antolojisi* (XIX.-XX. Yüzyıllar bölümünden), Haz. Eflatun Cem Güney, Varlık Yay., 7.baskı, İst.1987, s.110-111; Ali Akbaş, "Göç", Masal Çağı, Ocak Yay., 1983, s. 12-13; Turgut R. Tüfekçibaşı, *Estergon Kalesi*, Mehter, Bursa 1965, s.38; Estergon, (Mustafa Şerif Onaran'dan), Turgut R. Tüfekçibaşı, *Mehter*, Bursa 1965, s.97; Yaşar Nabi, *Balkanlar ve Türklük*, 1936, s. 103; "Mavi Tuna'nın İkinci Senfonisi", *Renkler*, S.1, s. 38-39.

23 Akıncılık, Osmanlı hafif süvari birliklerine verilen addır ve 16.yy. sonuna kadar işlevini sürdürmüştür. Mustafa İsen, "Akıncılığın Türk Kültür ve Edebiyatına Katkıları" adlı makalesinde akıncılık teşkilatını şöyle anlatır: Başlangıçta daimî süvari ve piyade askerlerinin teşkiline kadar Osmanlı'nın temel askerî gücünü teşkil etmiş. Evrenos Bey'in (ö.1471) katkıları ile sistem bir ocağa dönüşmüş. Yeniçeri ocağı kurulunca da görevleri sadece hudut boylarıyla sınırlı kalmıştır.

Akıncılar, özellikle Rumeli'de serhat boylarına yakın yerlerde otururlar ve genellikle yaz aylarında zaman zaman düşman topraklarına akınlar yaparlardı. Geçimleri, düşmandan aldıkları ganimetle sağlanırdı. Akıncı kumandanlarını devlet tayin etmekle birlikte bu görevler hemen daima Mihal, Evrenos, Turhan, Yahyalı ve Malkoçoğlu gibi meşhur akıncı ailelerine verilmişti.....

Akıncılar kale muhasarası gibi işlerle meşgul olmazlar, kitle halinde düşman topraklarına dalar, yol kavşağı, geçit ve köprü gibi yerlerde bölüklere ayrılırlardı. Akıncı fedailerinden olan serdengeçtiler kuşatılmış kalelere girer, dalkılıçlar ise düşman içerisine dalarlardı. Bunlar çoğu kez bile bile ölüme giderlerdi. Çünkü bu dönemde idealize edilen akıncı, savaşta her türlü zorluğa göğüs geren, icabında gözünü kırpmadan ölüme giden savaşçıydı " (*Türkiye Günlüğü*, S.49, Ocak-Şubat 1998, s. 80).

"Tuna üzerindeki trafiğin büyük askerî ve stratejik ehemmiyeti vardı. Tuna'nın "Demirkapı" denilen meşhur geçidi, çok tehlikeli bir yerdi. Fakat Macar illerine gidip gelebilmek için de mutlaka aşılması lâzımdı. Demirkapı'nın bulunduğu yerde Tuna'da sıra sıra hamam kubbesi gibi iri taşlar vardır. Temmuzda Tuna'nın suyu çok azalınca, bu taşlar üzerinde sıçrayarak karşıya geçmek mümkündür (yani bugün Romanya'dan Yugoslavya'ya veya aksi istikamete). Tuna'da sular çoğalıp taşkın başlayınca, taşlar görünmez olur. Ancak erbabı, nehirde nerede su altında kaya bulunduğunu bilir, başkası bilmez. Acemî kaptan gemisini bu görünmeyen su altı kayalarına toslatırsa gemi batar ve insanlar helak olur. Onun için evhamlı tacirler, Demirkapı'ya gelince gemiden çıkıp karadan geçidi geçer, sonra tekrar gemilerine binerler. Tekneler buradan yıldırım gibi süratle giderler, akıntı o kadar fazladır. Tekne yukarı doğru gidiyorsa gemiler yüklerini boşaltırlar. Demirkapı'dan yukarı palamarlarla tekneyi bin, bin beş yüz adam çeker. Sonra yük gene yüklenir. Gemileri, bu muhataralı yerden usta kılavuzlar geçirir. Gemi zarar görürse, kılavuzlar öderler." (Yılmaz Öztuna, *a.g.e.*, C.11, s. 487).

"Tuna, nerede toprağa bulanmış (kirli, namussuz) varsa, yur arıdır. Sadakatli aşık, temiz oyunlu, olmakta Âh` Evrân[24] gibidir".

"Pâk-bâz", oyunda hile yapmayan, elinde avucundakini oyunda kaybeden manasında, Farsça bir deyimdir. Ahî Evran, gönül temizliğini, çalışkanlığı, dürüstlüğü, cömertliği ilke edinmiş bir teşkilatın Ahîliğin kurucusu ve yayıcısıdır. Bütün Osmanlı topraklarında teşkilatlanmış büyük bir birliğin piridir. Âhi Evran nasıl gönüllere seslenerek, insanlara iyiyi, doğruyu, güzeli aşılamağa, onları kirlerden, çirkinliklerden korumaya çalışıyorsa, Tuna da aynı fonksiyonu icra ediyor.

Ayrıca, Âhi Evran'ın mesleği ise debbağlıktır. Buradan hareketle, o nasıl sıradan, kirli bir deriyi, temizler işlenecek hale getirirse, Tuna da eteği kirli olanları yur arıdır, demek de mümkün.

9-13 beyitler arasında Tuna'nın Müslümanlığının vurgulandığını görüyoruz. Âhî Evrân da Müslümanlığın Anadolu'da yayılmasında önemli bir rol oynadığı için Tuna ona benzetilmiştir.

7. beyitte açıkladığımız ter-dâmen ile gerd-âlûde-dâmen aynı manadadır.

11 *Kişver-i kâfirden îmân ehline akup gelür*
Kıbleye tutmış yüzini bir Müselmândur Tuna

"Tuna, kâfir diyarından iman ehline akıp gelir. Kıbleye yüzünü tutmuş, bir Müslümandır".

"Yüz tutmak", (bir şey, belli bir durum almaya) olma yönünde ilerlemek; yönelmek, teveccüh etmek[25], demektir.

Tuna'nın Almanya'da Kara Ormanlar'dan doğup Osmanlı'nın o dönemde hakim olduğu topraklara doğru akıp gelmesi, kıbleye yüz tutmuş, İslâm diyarına ulaşmaya çalışan bir Müslüman olarak değerlendirilmiştir. 22 beyitlik kasidenin sadece bu beytin birinci mısraında "akıp gelir" fiiliyle Tuna'nın bir nehir olduğu vurgulanmış, ancak ikinci mısrada hemen Müslüman bir insan olarak kişileştirilmeye devam edilmiştir.

---

[24] Âhî Evrân: Şeyh Nasîrüddin Ebu'l-Hakayık Mahmud b. Ahmed el-Hoyî. Hoy-İran 567/1175-Kırşehir 660/1262. Anadolu'daki Âhî teşkilatını kurmuş ve yaygınlaştırmıştır. Bu sebeple Âhîlik teşkilatının piri kabul edilir.

[25] Ömer Asım Aksoy, a.g.e., C.2, s. 958. Nev'î divanlarında da bu deyime rastlamaktayız. Aşağıdaki beyitler M.Tulum, A. Tanyeri'nin Nev'î Divanı neşirlerinden alınmıştır.

Açıldı gül içilür câm-ı hoş-güvâr yine
Safâ vü 'işrete yüz tutdı rûzgâr yine
G 449/1

Ruhın 'arz itdi ol meh bûseye sürdüm yüzüm pâya
Bi-hamdi'llâh bana yüz tutdı devlet el virüp pâye
G 391/1

12 *Habs-i kâfirden boşanmış gibi zencîrin sürür*
Şâh-ı İslâma gelür bir ehl-i îmandur Tuna

"Tuna, kafirin esaretinden kurtulmuş gibi zincirini sürüyerek İslam padişahına gelen bir iman ehlidir".

Bir önceki beytin devamı olarak değerlendirebileceğimiz bu beyitte, Tuna, Hıristiyanların esaretinden kurtulmayı başarmış, ayağı zincirli bir Müslüman olarak düşünülmüştür. Tuna, teşhis ve istiare yoluyle kafir ülkesinde Müslüman bir nehir olarak çıkıyor gibi düşünülmüştür. Şah-ı İslam tamlamasıyla kasdedilen kasidenin takdim edildiği Sultan II. Selim'dir. Tuna'nın kıvrıla kıvrıla hızla akması, hapisten kaçan, hala ayağında zinciri bağlı olan bir mahkume benzetilmiştir. Burada, Tuna'nın kafir diyarından kaynamış olmasından duyulan bir ıztırap da sözkonusudur. Tuna'nın bir an önce İslam ülkelerine kavuşmaya çalışan bir mahkum gibi tanımlanması bizi bu yönde bir düşünceye sevketmektedir.

13 *Sîmden bir ejdehâdur pîç pîç olmış yatur*
Genc-i İslâma tılısm ile nigeh-bandur Tuna

"Tuna, gümüşten bir ejderha gibi çöreklenip yatar. O, İslam hazinesinin sihirli bekçisidir".

Bu beyitte Tuna, bir hazineye benzetilen Müslümanları koruyan sihirli bir ejderhadır. Bir bekçi gibi beklenilen Müslümanların hazineleridir, topraklarıdır. Eskiden hazineleri tılsımlı ejderhaların koruduğuna inanılırmış. Tuna kıvrılarak akmasından dolayı bir önceki beyitte zincire benzetilmişken, burada kıvrılarak yatan bir ejderhaya yani büyük bir yılana benzetilmiştir[26].

Osmanlı Tuna'yı geçmeyi başarmış olsa da Tuna, devletin batıdaki sınırını çizen bir sınır çizgisi gibi telakki edilmiştir.

14 Bunca bin çeşm-i habâb ile idüp her sû nazar
'Âşık-ı cûyâ-yı lutf-ı Şeh Selim Hândur Tuna

"Tuna, binlerce su kabarcığından oluşmuş gözleriyle her tarafa bakınarak, Şah Selim Han'ın lutfunu arayan bir âşık gibidir".

---

[26] Yahyâ Bey'in şu beytinde de Tuna büyük bir yılana benzetilmiştir:

Yolına geldi ammâ sâye gibi pâymâl oldı
Sava ile Tırava ejdehâsı Tuna su'bânı

K16/13 (Mehmed Çavuşoğlu, *Yahyâ Bey Divanı*, İst. Ünv.Edb. Fak.Yay., İst.1977).

Yine, şu türküde Tuna bir ejderha gibi düşünülür:

Serhat seherinde seyrana çıktım
Gördüm Tuna taşmış bir derya gibi
Taşma Tuna dedim yâr yolundayım
Bana engel olma bir ejder gibi

Türkü

12. beyitte Şah-ı İslam denilen kişinin adı bu beyitte zikredilir. Böylece kasidenin giriş kısmı tamamlanıp, medhiyeye geçilir. Kaside, 1566'da tahta geçen II. Selim'e ithafen yazılmıştır. Âşık Çelebi tezkiresini de II. Selim'e takdim etmiştir.

Âşık kelimesi tevriyeli kullanılmıştır. Şair kendi mahlasını da hatırlatarak, padişahın lutfunu arzulamaktadır.

15 *Yılda yüz yük pîş-keş virür ayagun tozına*
Yüz yumaz anlama her emrüñe cûyândur Tuna

"Tuna, ayağının tozuna yılda yüz yük hediye verir. Yüzünü ağartmaz sanma, senin her emrini yerine getirendir, sana tutkun olandır".

Cûyân, araştırma; hırslı, tutkun manalarına gelen bir kelimedir. Aynı zamanda arama, arzulama manasındaki "cûy" kelimesinin de çoğuludur[27]. Ayrıca "cû", kelimesinin boyunduruk anlamı da var[28]. Buradan hareketle "cûyân" boyunduruk altında olanlar manasına da gelebilir.

"Yüz yumak", deyiminin ulaşabildiğimiz kaynaklarda anlamını bulamadık. Ancak, beyitten hareketle, yüz çevirmez, seni mahcup etmez manaları hatıra geliyor. Beyte göre, Tuna kıyısındaki topraklardan vergi olarak yılda yüz yük geldiği anlaşılmaktadır. Yük, yüz bin akçe yerinde kullanılan bir tabirdir. Eskiden bir milyon yerine on yük denilirdi. Malî işlerde Tanzimat'tan çok sonralara kadar bu tabir kullanılmıştır[29]. Bu miktar, o devre göre oldukça önemli bir meblağ olsa gerek. Bu paralar, sultana bir hediye gibi her yıl ulaştırılmaktadır.

16 *Yüzi üstine sürinürek ider her hidmetün*
Bir yumuş oglanı gibi bende-fermândur Tuna

"Tuna, her hizmetini yüz üstü sürünerek yapar. Bir yumuş oğlanı gibi her emrine uyandır".

Tuna bir yumuş oğlanı, yani hizmetkar gibi o şahın her emrine uyar ve yüzü üstünde sürünecek kadar saygılı ve bağlı bir şekilde ona hizmet eder.

Bu beyit, bir öncekinin devamı şeklinde, yani beyt-i merhun olarak değerlendirilebilecek bir beyittir.

---

27 F. Staingas, *Persian-English Dictionary*, Beyrut 1944.

28 Ziya Şükün, *Ferheng-i Ziyâ*, C.1, MEB, İst.1984.

29 M.Zeki Pakalın, a.g.e., C.2, s.639.

Nev'î divanında da "yüz yumak" deyimi kullanılmıştır:

Sirişk-i dîde ile 'ışka yüz yuduk ne 'aceb
Duhân-ı âh ile olduksa rû-siyâhîler

G.89/3 (M.Tulum-A.Tanyeri, a.g.e.)

17 *Gerçi*[30] *tongunlugla 'uşşâka sovukluk gösterür*
Hûblar nerm eylemekde nâr-ı sûzândur Tuna

"Bazen Tuna donarak aşıklara soğuk davransa da, güzelleri yumuşatmada yakıcı bir ateştir".

Tuna'nın çok soğuklarda donması, âşıklara soğuk davranması, içinde güzellerin yıkanması da onun güzellere iyi davranması şeklinde düşünülebilir. Tuna, hem soğukluk gösteren, hem de ısıtan, yumuşatan olarak değerlendirilmiş, dolayısıyla zıt unsurlar aynı nesne üzerinde birleştirilerek tezat yapılmıştır.

Tuna zaman zaman donunca, Türk akıncıları buzların üzerinden küffâr diyarına geçip, akınlar düzenlerler ve hızla, aynı şekilde geri dönerler imiş. Arnavut Sinan Paşa komutasındaki akıncılar donmuş Tuna'nın üzerinden karşıya geçmişler, ancak, baskını haber alan düşman saldırıya geçip, birçok askeri şehit etmiş, kaçabilenler de Tuna'nın buzları arasına sıkışıp şehit olmuşlardır. Çünkü, dönüşte, Tuna'nın buzları yer yer kırılmış, erimiş, bunların arasına atlılar sıkışıp kalmıştır (Akıncılarla ilgili bilgi için bkz. 23 numaralı dipnot).

18 *Sîne-ber-sîne olur sîmîn-bedenlerle velî*
Sâde pehlûyile kâni' pâk-dâmandur Tuna

"Gümüş gibi vücutlularla göğüs göğüse, beraber olsa da, çıplak baldırlılarla(baldırına kadar suya girenlerle) kani olur. O temiz eteklidir".

Tuna'nın içinde pek çok genç yıkanmaktadır. Onların kenidisine bu kadar -tabir caizse-yaltaklanmalarına rağmen Tuna, iffetini korur. Burada Tuna, her güzele bakmayan, namuslu bir genç delikanlı gibi düşünülerek, teşhis sanatı yapılmaktadır.

19 *Bir nazarda gözüme yegdürmiş idüm anı ben*
Gerçi hâlin aglamakda cüst u cûyândur Tuna

"Tuna şikayet etmek için çabalayıp dursa da ben onu bir bakışta gözüme kestirmiştim".

"Gözüne yeğdirmek", gözüne kestirmek, hoşa gitmek, cüret etmek, dikkate şayan bulmak anlamında bir deyimdir. "Ağlamak", mecazen, şikayet ve tazallum etmek, mükedder ve müte'ellim olmak, acımak demektir[31]. Buradan hareketle,

[30] Bazı nüshalarda "gâh" şeklindedir.

[31] Hüseyin K. Kadri, *Büyük Türk Lugatı*, C.1, s.99

ulaşabildiğimiz kaynaklarda bulamamış olsak da hâlin ağlamak deyimini "şikayette bulunmak" olarak değerlendiriyoruz. "cüst u cû"ya sözlükler "arayıp sorma, araştırma, çabalama" manalarını veriyorlar. Biz "çabalamak" manasını beyte daha uygun bulup aldık. Şair, nehrin akması ile "ağlamak" arasında bir bağ kurarak, kendisi gibi Tuna'yı da dertlerini dile getirmede mahir buluyor, olsa gerek.

20 *Mâcerâ-yı 'ışkda yaşdaşuz*[32] *ikimüz diyüben*
'Âşık ile bahs idermiş şöyle nâ-dândur Tuna

"Tuna aşk macerasında Âşık ile yaşdaşız diye söylermiş. Bu sözüyle cahilliğini gösterir".

Mâcerâ kelimesi, aynı zamanda nehrin akışını, yaş da bizzat suyu hatırlatmaktadır. Tuna da âşık konumundadır. Ancak, o Âşık Çelebi kadar aşk macerası yaşamamıştır. Onunla aynı zaman dilimi içinde aşk maceraları yaşadık diyen Tuna, cahillik etmiştir.

Bir önceki beyitte, şair Tuna'yı gözüne kestirdiğini, onu kendisine yakın hissettiğini söylemişti. Her ikisi de içinde bulundukları durumu dile getirme çabasındaydılar. Bu beyit beyt-i merhun olarak düşünülebilir. Burada, Tuna bir adım daha atıyor ve Âşık Çelebi ile âşıklık konusunda iddia etmeye çalışıyor, adeta onunla yarışıyor. Ama, şair hemen onu câhillikle suçlayarak, âşıklık konusunda Tuna'nın kendisiyle yarışamayacağını belirtiyor.

21 *Hem-dem olmışduk yedi yıl mâcerâ-yı 'ışkda*
Bir yana ben bir yana hecr ile giryandur Tuna

"Onunla aşk macerasında yedi yıl arkadaş olmuştuk. Tuna, bir yandan ben, bir yandan ayrılık acısı ile ağlamaktadır".

Beyitten Âşık Çelebi'nin Tuna kıyılarında yedi yıl görev yaptığı sonucunu çıkarmak mümkün. Ancak, Âşık Çelebi'nin kadılık yaptığı yerlere gelişine düşürülen tarihlere ve onun hakkında bilgi veren kaynaklara baktığımızda burada kalış süresinin iki yıl civarında olduğunu görmekteyiz[33].

[32] Bazı nüshalarda "yaşdayuz", "yaşdasuz" şeklindedir.

[33] Hatta Gelibolulu Alî, Künhü'l-ahbâr adlı tarihinde, Aşık Çelebi'yi 974 (1566) yılı sonlarında Üsküp'te kadılık yaparken ziyaret ettiğini söyler ki, bu tarihe göre Çelebi'nin Tuna kıyılarında kalış süresi daha da kısalır.

Şair Tuna ile dertlerini paylaştığı bir dost gibi olmuştur. Bu sebeple, Tuna durmadan ağlar. Nehrin akışı gözyaşı olarak değerlendirilmiştir[34].

Divan şiirinde gözyaşı, çokluğu ve devamlı akması sebebiyle ırmağa benzetilir.

22 Hâk-i pây-ı şâha yüz sürmiş ider her dem du'â
Hem-zebandur 'Âşık-ı zâra senâ-handur Tuna

"Tuna, padişahın ayak toprağına yüz sürmüş, her an dua eder. Ağlayan Âşık'la aynı dili konuşan, şahı medhedendir".

Yüz sürmek; büyük saygı, sevgi gösterilen birinin katına çıkarken, eşiğine, ayağına vb. doğru -yüzünü yere sürercesine-eğilmek demektir. Mecazen, arzetmek manasına da gelir[35].

Tuna'nın akışında çıkan sesler dua olarak değerlendirilmiş olmalıdır.

Son beyit duaya ayrılmış. Kasidenin ithaf edildiği Sultan II. Selim'e dua ediliyor. Kafir elinden kaynayan Tuna, İslam padişahının ayağına yüzünü sürmek, ona

---

34 Hayalî'nin bir beytinde de gözyaşı Tuna suyu olarak tasavvur edilmiştir. Tuna'nın kollarından olan Sava da ihâm-ı tenâsüp yoluyla zikredilmektedir. Sevgiliye hitap için söylenen "kâfir" kelimesi, aynı zamanda Tuna'nın kâfir ülkesinden gelişine işarettir.

Tuna suyu gibi yaşım akıtma ey kâfir
Sava rakîbün gamzen yeter havâle bana

(C. Kurnaz, *Hayalî Bey Divanı Tahlili*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, 1987, s. 366).

Belgrad önünde Tuna'ya katılan Sava nehri de göz yaşının çokluğu sebebiyle anılır:

Akmada tundan tuna seyl-âb-ı eşküm şöyle kim
Ana nisbet katre-i nâ-çîzdür nehr-i Sava

Beyitte geçen "tundan tuna atmak" deyimi, bir kişiyi uzak bir yere, oradan da başka uzak yerlere sürmek, demektir. (Bkz.Ömer Asım Aksoy, a.g.e, C.2, s. 911).

(A. İrfan Aypay, *Nahifî Süleyman Efendi, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanı'nın Tenkitli Metni*, C.1-2, Basılmamış Doktora Tezi, Selçuk Ünv. Sosyal Bil. Ens., Konya 1992, s. 72.

Sava'ya dair iki beyit de Yahya Bey divanında geçmektedir:

Su üzre nakş-ı sabâ gibi yazısı çıkmaz
Bögürdelende Sava suyıdur iki yanı
s. 38

Sava suyına tokunan sabânun nakşına benzer
Olan tîmârının yazusı çıkmaz ey kerem kânı
s. 74

(Mehmet Çavuşoğlu, *Yahya Bey Divanı*, İst. Ünv. Edb. Fak. Yay., İst. 1977).

35 Ömer Asım Aksoy, a.g.e., s. 958; Hüseyin K. Kadri, *Büyük Türk Lugatı*, C.4, s.841.

Sensin ol şâh-ı felek-mertebe kim leyl ü nehâr
Yüz sürer eşigine şems ü kamer döne döne
Necatî

Serv-i nâzım etmedin gülzâra ednâ iltifât
Pâyine yüz sürmege cûyende cûlar var idi
İzzet Molla

dua etmek ve onu medhetmek için İslam diyarına akıp gelir. Çelebi, her beyitte olduğu gibi son beyitte de deyim kullanarak, Tuna'yı tasvir ediyor. Şair de kasidesini sunduğu padişaha yüz sürüp, dua eder. Kasidenin medhiye bölümünde övdüğü gibi son beyitte de padişahın her zaman övgüsünü yaptığını belirtir.

Kasidenin tamamında görüldüğü üzere Tuna'ya dair hamasî duygulara yer verilmemiştir. Halk ve günümüz şairlerinin şiirleriyle Çelebi'nin kasidesi muhteva açısından farklılıklar göstermektedir. Özellikle Tuna kıyılarındaki topraklar kaybedilmeye başlandıkça şiirler hamasî bir boyut almıştır. Bugün için de bu hamasî unsur devam etmiş ve muhtevaya Tuna'ya duyulan hasret de eklenmiştir[36].

[36] Tuna Kasidesini açıklamaya çalışırken, diğer şairlerin divanlarında da Tuna için yazılmış müstakil şiirler veya beyitler olup olmadığını merak ettik. Taradığımız şu divanlarda ve biyografik eserlerde Tuna'ya dair şiir ya da beyit bulamadık:

1- Ali Nihat Tarlan, *Ahmed Paşa Divanı*, İst.1966.

2- Mertol Tulum, M.Ali Tanyeri, *Nev'î Divanı* (Tenkidli Basım) , İst. 1977.

3- M.Çavuşoğlu, *Yahyâ Bey Divanı*, İst. Ünv. Edb. Fak. Yay., İst. 1977.

4- Mehmet Çavuşoğlu, *Amrî Divanı* , (Tenkidli Basım) İst. Ünv. Edb. Fak. Yay., İst. 1979.

5- Mehmet Çavuşoğlu, *Vasfî Divanı*, (Tenkidli Basım) İst. Ünv. Edb. Fak. Yay., İst. 1980.

6- Mehmed Çavuşoğlu, M. Ali Tanyeri, *Hayretî Divan*, İst. Ünv. Edb.Fak. Yay., İst. 1981.

7- Mehmed Çavuşoğlu, M. Ali Tanyeri, *Zâtî Divanı*-Gazeller Kısmı, C.III, İst. Ünv. Edb.Fak. Yay., İst. 1987.

8- Harun Tolasa, *Şeyhülislam Bahayî Divanı'ndan Seçmeler*, Tercüman 1001 Temel Eser, İst. 1979.

9- Tahir Üzgör, *Fehîm-i Kadîm, Hayatı, Sanatı, Divan'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Atatürk Külütür Mer. Yay., Ank. 1991.

10- Kâmil Akarsu, *Rumelili Za'îfî, Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Divanından Seçmeler*, MEB, İst. 1993

11- Hikmet Özdemir, *Âdile Sultan Divanı*, Kültür Bak. Yay., Ank. 1996.

12- Ali Fuat Bilkan, *Nâbî Divanı*, MEB, İst. 1997.

13-Sabahattin Küçük, *Baki Divanı*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank.1994.

14- Mustafa İsen, *Künhü'l-ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ank. 1994.

15-Aysun Eyduran, *Beyanî Tezkiresi*, İnceleme-Tenkitli Metin, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Ünv. Sosyal Bilimler Ens. Ank. 1994.

16- Aysun Eyduran, *Hasan Çelebi Tezkiresi*, İnceleme-Tenkitli Metin, Basılmamış Doktora Tezi, Gazi Ünv. Sosyal bilimler Ens. Ank. 1999.

KİŞİ ADLARI İNDEKSİ

A'şa 218
Abdal Musa 84
Abdî 80, 153, 158, 259
Abdulkahir el-Cürcanî 25
Abdurrahim 80
Abdurrahman Paşa 153
Abdurrahman Şeref 164
Abdülahad Nurî 125
Abdülbaki Arif 223
Abdülganî Agehî 94
Abdülhak Hamid 163, 222, 255
Abdülhalim Gâlib Paşa 160
Abdülhalim Memduh 41
Abdülhamid Lâhikî 225
Abdülkerim b. Sinan-ı Akhisarî 107
Abdülkerim b. Şeyh Musa 111
Abdülmecid 164, 264
Abdülvasi Çelebi 256
Abdünnafi Efendi 25
Abdürrahim Muhib 165
Abdürrezzak Bahir Efendi 263
Adî b. Zeyd 218
Adile Sultan 158, 161, 256
Adnî 79, 89, 257, 364
Agâh Paşa 143, 158
Agehî 380
Agehî Mansur 96
Ahdî 30, 99, 108, 266, 375
Ahî 106
Ahî Benli Hasan 96, 97
Ahi Evran 67, 423, 429
Ahmed 143, 227
Ahmed b. Lütfullah 123
Ahmed b. Yusuf et-Tıfâşî 81
Ahmed Bîcan 85
Ahmed Burhaneddin 69
Ahmed Cevdet 26, 96
Ahmed Cevdet Paşa 163, 164
Ahmed İzzeddin 69
Ahmed Kemalpaşa-zâde Şemseddin 96
Ahmed Lütfi 163, 164
Ahmed Melik 105
Ahmed Nedim 237
Ahmed Paşa 51, 75, 76, 77, 79, 93, 177, 185, 192, 198, 200, 201, 203, 212, 219, 242, 246, 254, 258, 276, 286, 288, 360, 394
Ahmed Refî 32
Ahmed Resmî 152
Ahmed Rifat 33, 164
Ahmed Sârbân 246
Ahmed Şemseddin 389
Ahmed Tebrizî 226
Ahmedî 21, 25, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 212, 219, 226, 227, 242, 254, 258, 259, 260, 334
Ahmed-i Daî 75, 76, 78, 81, 82, 90, 219, 227, 246, 333
Ahmed-i Mürşid 149, 154
Ahmed-i Mürşidî 228
Ahmed-i Rıdvân 227, 228
Ahmed-i Rızvan 334
Ahmet 356
Ahmet Haşim 345, 346
Ahmet Vefik Paşa 36, 37
Ahterî Mustafa Efendi 110
Akar Metin 335
Akif Paşa 158, 159, 161, 163, 212, 266, 363, 375
Akkuş Metin 332
Akpınar C. 46
Aksoy Ö. Asım 38

Aksoyak İsmail Hakkı 7
Akşemseddin 253
Akşemseddin-zâde Hamdî 80
Akün Ömer Faruk 27
Alî 24, 97, 98, 104, 105, 158, 160, 161, 242, 263
Ali 66, 67, 117
Ali Arif 63, 86
Ali Bey 83
Ali Canib 45, 51
Ali Çelebi 110
Ali Ekber-i Dihhuda 39
Ali Emirî 32, 164, 266
Ali Enver 164
Ali Hilmi al-Dâgistânî 48
Ali Nazima 38
Ali Sagarî Kazzâz 96
Ali Suavî 33
Ali Şîr Nevâyî 21, 22, 24, 29, 30, 70, 75, 76, 78, 92, 107, 190, 191, 219, 222, 227, 228, 257, 258, 260, 263, 266, 331, 334, 335
Amid 164
Amr b. Kulsum 211
Amrî 246
Andrews Walter G. 27, 45
Ani Fatma Hatun 158
Ankaralı İsmail Rüsuhî Efendi 124
Antere 211
Arel H. Sâdeddin 191
Arif 121
Arif Hikmet 32, 266, 375
Arif Mehmed 84
Arifî 246
Aristo 52, 303
Arnavut Sinan Paşa 24, 86, 121, 258, 432
Arpaeminizade Samî 142
Arşî 242, 246
Arzık Nimet 45
Asâdî 211
Asaf Halet Çelebi 45, 348
Asım 119, 124, 125, 266, 375
Askerî 246
Aşık Çelebi 21, 29, 30, 53, 56, 98, 107, 109, 124, 190, 200, 210, 242, 246, 248, 361, 375, 379, 394, 411, 419, 420, 421, 423, 425, 431, 433, 435
Aşık Ömer 161
Aşık Paşa 63, 67, 81, 83, 191, 219, 226, 258, 260, 334
Aşıkpaşazâde 83, 101
Aşkî 79, 94, 232, 242, 246
Atatürk Mustafa Kemal 15, 337
Atayî 79, 115, 120, 153, 148, 228, 263
Ateş Ahmet 332
Atıf 144, 151, 152, 153
Atsız Hüseyin Nihal 83, 329
Attar Suli Fakih 68
Avnî 79, 296
Ayan Hüseyin 330
Ayas Paşa 21
Ayaşlı Türk Hayri 160
Aydınlı Rûşenî 81
Aydınlı Visalî 298
Aydınoğlu Umur Bey 71, 72,
Aynî 158, 159, 160, 254, 263, 289
Aynî-i Tirmizî 232
Ayntablı Aynî 161
Ayşe Hubbâ Hatun 158
Ayşe Hubbî 100
Ayvazoğlu Beşir 339
Azbî Baba 154
Azerî 227
Azerî İbrahim Çelebi 99, 100
Aziz Hüdayî Mahmud 125, 347
Azizî 98, 227, 264, 265
Azmî 110, 246
Azmî Baba 112
Azmi'zâde Haletî 120, 230

Baba Efdal 230
Baba Figânî 218
Babür Şah 260
Badî 152
Badî Ahmed 164
Bağdatlı Cüneyd 317
Bahayî 263
Bahtî 114, 116
Bakâyî 227
Bakî 23, 90, 92, 93, 95, 97, 111, 112, 113, 115, 141, 142, 150, 177, 180, 181, 184, 185, 189, 193, 197, 202, 203, 212, 219, 223, 224, 242, 246, 277, 279, 282, 283, 285, 286, 289, 290, 297, 307, 308, 309, 310, 333, 335, 350, 361, 367, 368, 369, 387, 388, 392, 393, 394, 395, 397, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415
Baldırzâde Selisî Şeyh Mehmed 125
Balizâde Rahmî 99
Banarlı Nihat Sami 41, 42, 329, 332
Barthes 400
Battal Gazi 63, 105
Bayatî Hasan 86
Bayburtlu İrşadî Baba 228
Bayburtlu Zihnî 228
Bayezid-i Rûmî 55, 317
Bayramoğlu Fuat 347
Behar Cem 191
Behişti 99, 227
Bekâyî 99
Bektaşî 165
Belhli Şakik 317
Belîğ 143, 151, 224, 253, 265, 266
Belîğ Mehmed Emin 144, 147, 148, 150
Belviranlı Ali Kemal 190
Bereket Hâkim 63, 64
Beşşar b. Burd 218
Beyanî 30, 98, 109, 120, 228, 263, 266
Beylikçi Arif 236
Beylikçi İzzet 144, 146, 151, 152
Beylikçi Raşid Efendi 139
Beypazarlı Maaz oğlu Hasan 68, 227
Beyzâde Hasan 122
Bezcizâde Muhyî 125
Bianchi 39
Bihiştî Sinân Çelebi 96
Bilgegil M. Kaya 27
Bilkan Ali Fuat 332
Birgili Mehmed Efendi 111, 117, 394
Birrî 256
Bistamlı Bayezid 317
Bitlisli Şükrî 98
Black N. 45
Bolayır Ali Ekrem 41, 329
Bolulu Derviş Himmet 126
Bombaci Alessio 43
Bonneval C. Alexandre Comte de 138
Bonville 404
Bostan Mustafa Efendi 110
Boztepe Halil Nihat 212
Browne Edward G. 42
Budinli Hisalî 24, 262
Buhtûrî 211
Bursalı Belîğ 153
Bursalı Cinanî 100
Bursalı Haşim 116
Bursalı İsmail Hakkı 154, 155, 240, 256, 306, 307
Bursalı Lâmi'î 97, 98, 106, 121
Bursalı Mehmed Tahir 33
Bursalı Rahmî 96
Bursalı Tâlib 116
Bursalı Ulvî 79
Büyük İskender 70
Cafer 98
Cafer Çelebi 121, 227, 232, 254
Canım Rıdvan 332
Cefayî 98
Celal Bey 158

Celalî 112
Celâlzâde Mustafa Çelebi 90, 91, 102, 103, 104, 121
Celâlzâde Sâlih 99, 227
Celâl-zâde Salih Efendi 110, 111
Celilî 96, 227
Celilî Bursalı Hamîdizâde 99
Cem 209, 356
Cem Sultan 79, 85, 89, 219, 227, 242, 246, 254, 258, 333
Cemaleddin Mahmud Hulvî 125
Cemâlî 76, 78, 79, 80, 98, 227
Cemalî-i Uşşakî 154
Cemil b. Ma'mer 218
Cemile Sultan 264
Cemşid 70
Cenabî Paşa 90
Cengiz Halil Erdoğan 45
Cevrî 115, 118, 212, 220, 230, 237, 238, 242, 252, 306
Ceylan Abdullah 47
Cezerî Kasım Paşa 79
Christian 387
Cihangir 143
Cinanî 212, 242, 263
Cumbur M. 104
Cyrano 387
Çakerî Sinan 98
Çamlıbel Faruk Nafiz 280
Çavuşoğlu Mehmet 96, 305, 326, 335, 338, 385, 395
Çelebioğlu Amil 43, 333
Çelebizade Asım 144, 147, 150, 152, 153
Çerkesler Kâtibi Yusuf 90
Çınarlı Mehmet 347
Çivizâde Abdullah Çelebi 103
Dadî 152
Dağlarca Fazıl Hüsnü 347
Damat İbrahim Paşa 137, 143
Daniş 158, 160
Dânişmend Ahmed Gazi 63
Daragoza Mastori Pavli 79
Darendeli Bakayî 228
Darrî 118
Dâye Necmüddin 72
Dede Ömer Ruşenî 242, 246, 258
Defterdar Mehmed Paşa 153
Deli Birâder 90
Deli Hikmet 158, 161, 162
Derunî 94, 380
Derviş Ahmed Efendi 107
Derviş Hilmî 148
Devellioğlu Ferit 37
Devletoğlu Yusuf 74, 81
Devletşah 29
Dilçin Cem 28, 38, 181, 307, 336, 347
Dilçin D. 38
Dilmen İ. Necmi 41
Diyarbakırlı Hamî 143
Diyarbekirli Halîfe 99
Dukakinzâde Ahmed 246
Dürrî 144, 147, 151, 152
Ebi Bekr bin Abdullah el-Vâsitî 81
Ebu Abdullah Muhammed b. Ömer b. Vâkıd el-Vâkıdî 73
Ebû Bekir İbnü'l Arabî 305
Ebu Nuvas 211, 218
Ebu Said 230
Ebu Temmam 21, 211
Ebu'l-Cevzî 256
Ebu'l-Hasan Ahmed b. Abdullah el-Bekrî 72
Ebu'l-hayr-ı Rûmî 85
Ebussuûd Efendi 110, 112, 357
Ebuzziya Tevfik 38, 44
Ebü'l-Kasım-ı Sebtî 256
Edayî 90
Edgar Blochet 47
Edîb 144

Edib Harabî 165
Edip Ahmed Yüknekî 260, 265
Edirneli Abdurrahman Hıbrî 123, 375
Edirneli Ali 120
Edirneli Emrî Çelebi 257, 385, 386
Edirneli Kâmî 146, 150
Edirneli Nazmî 21, 22, 24, 90, 96, 100, 188, 212, 220, 223, 224, 232, 237, 238, 239, 240, 262, 359
Edirneli Şahidî 227
Eğridirli Hacı Kemâl 24, 100, 262
Eliot T.S. 186, 343, 369
Elvan-ı Şirazî 80, 227
Emir Hüsrev Dehlevî 218, 226, 260, 263
Emîrî 227
Emirî Yusuf 259
Enderunî Fazıl 144, 145, 146, 147, 148, 150, 158, 212, 220, 222, 223, 228, 242
Enderunî Vasıf 158, 159, 160, 220, 223, 237, 238, 242
Enderunlu Akif 31, 143, 152
Enis Dede 144, 151
Enîsî 111
Ensârî Hâce Abdullah 86
Enverî 81, 209, 211, 361
Erdoğan Bekir Sıtkı 347
Ergun Sadettin Nüzhet 32, 41, 333
Eroğlu Ebubekir 348
Ertaylan İsmail Hikmet 43, 333
Erzurumlu Darir Mustafa 69, 72, 73, 246, 253
Erzurumlu İbrahim Hakkı 154, 230, 253
Erzurumlu Kadı 69
Erzurumlu Zihnî 57
Es'ad Efendi 32, 163, 164, 266
Es'ad Paşa 228
Es'adzade 143
Esrar Dede 31, 144, 147, 148, 151, 153, 154, 164, 192, 230, 237, 238, 239, 266, 375
Eşref Mustafa Paşa 224, 240
Eşref Paşa 158, 159, 161, 252
Eşrefoğlu Abdullah Rûmî 76, 77, 81, 84, 86, 112, 258
Ethem Pertev Paşa 161
Ettore Rossi 47
Evliya Çelebi 124, 263
Evrenos 94
Eyyûbî 91
F. Rasim 165
Fahreddin Râzî 253, 305
Fahrî 227
Faik Reşad 32, 38, 41, 164
Faizî 29, 124, 228, 266, 375
Fakih Ahmed 63, 65, 67, 68, 226, 256, 258
Fakih İshak 83
Fakîh Tursun 68
Fakih Yahşi 83
Fakîrî 98, 227
Farisî 114, 116, 370
Fasih Ahmed Dede 118, 259
Fatih Sultan Mehmed 76, 77, 79, 84, 86, 88, 89, 96, 101, 109, 219, 380, 394
Fatin 32, 159, 266, 375
Fatin Davud 164
Fatma Hanım 158
Fazlî 99, 227
Fazlullâh-ı Hurufî 70
Fedaî Dede 119
Fehîm 117, 158, 162
Fehim-i Kadim 120, 141, 220, 228, 263, 333
Felâtun 209
Fennî 144, 148
Ferahşâd 68
Ferhad 389
Ferîdî 392
Feridun Bey 103, 104

Feridüddin Attar 81, 97, 226, 260, 266, 317, 372
Ferruhî 211
Fethullah Arif Çelebi 90
Fevrî 54, 96, 110, 242, 246, 263
Fevrî Ahmed 90
Feyzî 144, 148
Feyzî-i Hindî 116, 209
Figanî 96, 116
Fikrî 98
Filibeli Alâeddin Ali Çelebi 111
Filibeli Fanî 52
Firdevsî 226, 254, 306
Firdevsî Çelebi 98
Firdevsî-i Rûmî 86
Fıtnat Hanım 143, 144, 146, 147, 151, 158, 257
Friedrich Giese 83
Fuzulî 21, 22, 51, 70, 92, 93, 97, 98, 113, 121, 157, 161, 189, 193, 212, 219, 221, 223, 224, 227, 230, 233, 237, 238, 242, 246, 252, 257, 259, 260, 263, 276, 278, 286, 291, 292, 296, 298, 333, 335, 336, 350, 361, 365, 367, 369, 371, 372, 376, 390, 401
Füruğî Derviş Ahmed 259
Galatalı Haydar 376
Galib M. Said 165
Ganizâde Nadirî 116, 120, 228, 256
Garibî 94, 242, 380
Gaybî 257
Gazâlî 90
Gazi Giray 333
Gazzâli 305
Gedaî 260
Gelibolulu Muhyiddîn 64
Gelibolulu Mustafa Alî 21, 30, 97, 102, 104, 111, 121, 227, 264, 375
Gelibolulu Mustafa Sürurî 110
Gelibolulu Zaifî 78
Genceli Nizâmî 70, 76, 226
Gevherî 203
Gibb E.J.W. 41, 42, 368
Giritli Aziz Efendi 152
Gıyaseddin Nakkaş 152
Goethe 368, 369
Gökyay Orhan Şaik 329, 331, 353
Gölpınarlı Abdülbaki 45, 47, 329, 330, 333, 337
Gönensay Hıfzı Tevfik 41, 44
Gönültaş Güler 47
Granet François 40
Gubârî 90, 91, 227, 358
Guénon René 344
Güftî 31, 116, 119, 120, 124, 125, 228, 266, 334, 375
Gülşehrî 67, 226
Günahî 94, 380
Günvar Ali 347, 348
Güvahî 97, 227
Habibî 56, 93
Hacı Bayram-ı Velî 81
Hacı Bekir 360
Hacı Tevfik 164
Hacıtahiroğlu Abdullah Öztemiz 347
Hacû-yı Kirmanî 218, 263
Hadidî 91, 360
Hadım Ali Paşa 80
Hafid Efendi 40
Hafız 92, 218, 306, 367, 368, 370
Hâfız-ı İsfahânî 81
Hafız-ı Şirazî 212, 263
Hakanî 121, 209, 211, 212, 218, 228, 252
Hâkî 227
Hakîm 153
Hakim Senayî 260
Hakîrî 98, 227
Halepli Edîb 145
Hâlet Bey 158

Hâlet Efendi 389
Haletî 91, 148, 230, 263
Hâletî-i Gülşenî 246
Halîfe 98, 227
Halîfet Alp Gazi 63
Halîl 80
Halimî 96
Halimî-i Amasyavî 86
Hallâc 317
Halman Talât 347
Hamamizade İhsan 44
Hamdî 99, 227, 253
Hamdullah Hamdî 227, 228, 246
Hamî 119
Hamidî 258, 333
Hamzavî 73, 78
Handanî 246
Haris b. Hilliza 211
Harun Reşid 211
Hasan Çelebi 31, 109, 266, 375, 385, 386
Hassân 79, 209
Hâşimî 317, 318, 319
Haşmet 119, 144, 147, 149
Hatayî 54, 93
Hatem 144, 153
Hatibî 32
Hatiboğlu 81, 227, 253
Hayalî Abdülvehhâb Çelebi 96, 97
Hayalî Bey 57, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 200, 212, 219, 220, 239, 240, 241, 246, 260, 275, 276, 284, 292, 325
Haydar Tilbe 260
Haylî 380
Hayretî 94, 98, 200, 212, 219, 227, 237, 238, 242, 246, 263, 265, 380
Hayretî Mehmed Şâh 96
Hayrî 228
Hayrullah Efendi 164
Hayyam 148
Hayyat Vehbî 165
Hazarfen Hüseyin 123
Hazık 144, 147, 151
Hazinî 227
Hazret-i Ömer 389
Hersekli Arif Hikmet 117, 158, 162, 212
Hevayî 144, 146, 150, 159, 227
Hevayî-i Kadîm 149
Hibetullah Sultan 152
Hilâlî 246
Hisar Abdülhak Şinasi 45
Hızırağazade Said 160, 161, 237
Hızrî 392
Hoca Ahmed Yesevî 258, 260, 265
Hoca Dehhanî 63, 68, 76, 219
Hoca Mesud 69
Hoca Nailî Efendi 162
Hoca Neş'et 142, 144, 237, 239, 306
Hoca Sadeddin bin Mehemmed b. Hasan Can 104
Hoca Sadeddin Efendi 83, 90, 101, 102, 104, 121
Horata Osman 7, 44, 336, 391
Humbaracıbaşı Ahmed Paşa 138
Hurşid 68, 70
Hümâmî 80
Hüsâmî 79
Hüseyin bin Halef Tebrizî 38
Hüseyin Remzi 39
Hüseyn-i Kefevî 306
Hüznî 222
Hz. Adem 252, 254, 316
Hz. Ali 141
Hz. Davut 252
Hz. Eyyüp 252, 316
Hz. Hamza 73
Hz. Hızır 252, 308
Hz. Hüseyin 254
Hz. İbrahim 252, 316
Hz. İdris 252

Hz. İlyas 252, 308
Hz. İsa 209, 252, 316, 322, 325
Hz. İsmail 252, 316
Hz. Muhammed 22, 252, 255, 256, 315
Hz. Musa 252, 316
Hz. Nuh 252
Hz. Salih 252
Hz. Süleyman 252, 316
Hz. Şuayb 252
Hz. Yahya 252
Hz. Yakup 252, 316
Hz. Yunus 252, 315, 316
Hz. Yusuf 55, 252, 292, 316, 320
Hz. Zekeriya 252
I. Abdülhamid 139
I. Ahmed 31, 114 , 116, 118
I. Mahmud 138, 143
I. Murad 109, 246
I. Mustafa 118
I. Selim 96
I. Şah Abbas 124
İbn Dihye 256
İbn Kesir 73
İbni Baytar 71,
İbni Hişam 315
İbni İshak 315
İbn-i Kemal 102, 277, 306, 335
İbni Rüşd 303
İbnu'l-Mutez 218
İbnü'l-Cezerî 256
İbnü'l-Emin 115, 164
İbrahim b. Ahmed el-Amasî 107
İbrahim Dede 111
İbrahim Edhem 317
İbrahim Gülşenî 112
İbrahim Hakkı 55, 154
İbrahim Hâlet Bey 162
İbrahim İlhami Paşa 264
İbrahim Müteferrika 138
İbrahim Paşa 91, 96, 138
İbrahim Peçûyî 123
İbrahim Şinasi 295
İdrîs-i Bitlisî 90, 259
İdris-i Muhtefî 125
II. Addülhamid 14, 156
II. Bayezid 79, 88, 89, 91, 94, 101, 356, 388
II. İzzeddin Keykavus 63
II. Mahmud 14, 155, 157, 158, 161, 163
II. Mehmed 83
II. Murâd 63, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 89, 108, 306, 356
II. Osman 112, 114, 116, 118
II. Selim 88, 89, 91, 96, 394, 430, 431, 434
II. Yakup Bey 75, 81, 254
III. Ahmed 137, 138, 143, 146, 147, 153, 393
III. Mehmed 88, 104, 105
III. Murad 88, 89, 91, 103, 104, 112, 137, 258, 394
III. Mustafa 139, 143
III. Selim 139, 140, 143
İlahî 94, 333, 380
İlhamî 143, 144
İlhan Attilâ 299
İlyas İbn Akhisarî 111
İmam Halil b. Ahmed 187
İmrü'l-kays 211
İnal Mahmud Kemal 32, 104, 115, 266
İpekten Haluk 28, 44, 307, 330, 334, 336, 397
İpşirli Mehmed 105
İsa 77
İsa İbni Saruhanî 306
İsen Mustafa 7, 44, 336, 375, 383
İshak bin Murad 71
İshak Çelebi 90, 96, 200, 227, 246, 265
İskender Çelebi 91
İsmail 227

İsmail Belîğ 31, 144, 148, 150, 153, 228, 375
İsmail Hakkı Ankaravî 26
İsmail Paşa 164
İsmail Rusuhî 306
İsmail Safa 165
İsmetî 141, 220
İşretî 263
İştibli Hüseyin 107
IV. Murad 112, 115, 118, 123
İvazpaşazâde Atayî 79, 230, 231
İz Fahir 45, 331
İzgi A. Cevat 46, 47
İzzet Ali Paşa 144, 147, 150
Jacob G. 369
Jakobson Roman186, 197
K. Nizamî 319
Kabakçı Mustafa Çavuş 140
Kabaklı Ahmet 43
Kabulî 242, 246, 333
Kadı Burhâneddîn 21, 66, 69, 219, 230, 283
Kadı Darir 227
Kadim 145
Kadimî 97
Kadir Efendi 90
Kadrî 253
Kadri Hüseyin Kâzım 37
Kafzâde Faizî 31, 116, 120, 125, 153
Kalkandelenli Muîdî 100
Kalpaklı M. 45
Kâm Ömer Ferit 35, 329, 390
Kâmî 144, 147, 151, 257
Kânî 144, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 251
Kanıla-zâde Hasan Çelebi 110
Kanunî Sultan Süleyman 21, 51, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 101, 102, 103, 107, 112, 137, 220, 255, 356, 419
Kappert Petra 103
Kara Fazlî 99, 230
Kara Mehmet Çelebi 263
Kara Mustafa Paşa 124
Kara Şemsî 165
Karabulut Ali Rıza 47
Karaca Ahmed el-Hamidî 107
Karaca Bey 81
Karaçelebizâde Abdülaziz 91, 123
Karakoç Sezai 300, 348
Karamanî Mehmed Paşa 79
Karamanlı Abdüllâtif b. Durmuş 111
Karamanlı Nizâmî 79
Karamanoğlu Mehmed Bey 66
Karatay F. Edhem 46, 48
Karışdıranlı Süleyman Behiştî 80
Kartal Ahmet 43
Kaşanî 230
Kaşgarlı Mahmud 36, 61, 62
Kâtib Çelebi 99
Katîbî 91
Kâtip 98, 227
Kâtip Çelebi 123, 125, 164, 263
Kavakçı Yusuf Ziya 332
Kaygusuz Abdal 84, 85, 258
Kaygusuz Vizeli Alaaddin 112
Kays b. Mülevvah 218
Kays b. Zerih 218
Kazasker Kadrî Çelebi 91
Kâzım paşa 117, 158, 159
Kazvinî 25
Kebirî 392
Keçecizade İzzet Molla 21, 158, 224
Kelîm-i Eyyubî 116, 120
Kelim-i Kâşânî 116, 142, 218
Kemâl 209
Kemal Paşa-zâde 21, 83, 90, 91, 98, 101, 102, 111, 121, 227, 246, 303
Kemaloğlu 68, 226
Kerimî 98, 227, 265
Keşfî 90

Keykubad Alaaddîn 66
Kılıç Filiz 7, 332, 419
Kılıçel Yusuf Şerif 329
Kınalızâde Ali 121, 257
Kınalı-zâde Ali Efendi 110
Kınalızâde Hasan Çelebi 30, 385, 388
Kireççi-zâde Sinan Çelebi 99
Kırımlı Rahmî 144, 147, 151
Kıvamî 84, 242, 254
Koca Ragıb Paşa 55, 139, 143, 144, 151, 152
Kocatürk Vasfî Mahir 43, 45
Koçi Bey 123
Koçu Reşat Ekrem 34
Koniçeli Musa Kâzım Paşa 162
Korkut 356
Kortantamer Tunca 307, 330, 334, 336
Köprülü Mehmed Fuad 35, 41, 42, 44, 63, 329, 330, 337, 338, 339, 359, 384
Köprülüzade Es'ad Paşa 149
Köymen Mehmet Altay 83
Kuburîzade Abdurrahman 149
Kuddusî 165
Kul Himmet 125
Kul Mesud 69, 72
Kurnaz Cemâl 44, 338, 347, 383
Kuseyyir b. Azze 218
Kuşçu Ali 79
Kut Günay 44, 47, 331
Kutb 258
Küçük Abdal 85
Küçük Sabahattin 397
Küfrî-i Bahayî 113, 114
Kürkçüoğlu Kemal Edip 35, 347, 390
Lala Mustafa Paşa 105
Lâmekâni Hüseyin 125
Lâmi'î Çelebi 90, 111, 259
Lâmiî 24, 227, 229, 242, 246, 257, 265, 294, 392
Lanson Gustave 40, 329
Latifî 29, 30, 52, 53, 54, 99, 108, 121, 124, 253, 259, 266, 376, 379
Lebîb Efendi 158, 256
Lebîd 211
Leskofçalı Galib 117, 158, 159, 162
Levend Agâh Sırrı 35, 41, 43, 331
Leyla Hanım 158, 159, 161, 222, 236, 242
Lohenstein 367
Lokman b. Hüseyin 253
Lutfî 333
Lutfî Beyzâde Mehmed b. Mustafa 107
Lülü Paşa 81
Lütfi Paşa 102, 260
Lütfullah 148
M. Haşim 47
Ma'nî 209
Macit Muhsin 7, 332, 339
Mâhir 192
Mahmud Abdulbakî 394
Mahmud b. Ali 253
Mahmud bin Edhem 82
Mahmud Celaleddin Paşa 159, 230, 232, 264
Mahmud Paşa 77, 79, 86, 364
Mahremî 227
Mahtumî 228
Mahvî 154
Malkaralı Nev'i 388
Malkoçoğlu 94
Manastırlı Celâlî 246
Mânî 227
Manık Ali b. Bali 107
Mantıkî 116
Maragalı Abdülkadir 191
Matteo Pasti 79
Mazıoğlu Hasibe 44, 330
Mehmed 94, 227
Mehmed Allâme Efendi 120

Mehmed b. Sinanüddin Yusuf 107
Mehmed b. Yusuf el-Çerkes 107
Mehmed bin Sinaneddin 86
Mehmed Cem'î 120
Mehmed Çelebi 70, 74, 75, 78, 140
Mehmed Emin Vahîd 165
Mehmed Eşref 159
Mehmed Fevzi 164
Mehmed Hilmî 165
Mehmed İzzet Paşa 160, 228
Mehmed Lebîb Efendi 161, 162
Mehmed Mecdî 107
Mehmed Namık Paşa 165
Mehmed Nedim 116
Mehmed Nüzhet 26
Mehmed Paşa bin Ramazan Çelebi 103
Mehmed Râmî Paşa 116
Mehmed Refi 165
Mehmed Rıfat 27
Mehmed Sermed 159, 160
Mehmed Seyrekzâde Emrullah 107
Mehmed Siraceddin 32, 164
Mehmed Süreyya 33, 164
Mehmed Şemseddin 164
Mehmed Tevfik 32, 164, 266
Mehmet Akif 363
Mehmet İzzet 164
Mehmet Vehbî Efendi 306
Melâmî 125
Melîhî 79
Melik İbn Ulâ 63
Memduh Fâik Bey 162
Menemenlizade Tahir 27
Mengi Mine 43
Meninski Franciscus a Mesgnien 39
Mercümek Ahmed 72
Mes'ud bin Ahmed 227
Mesîhî 80, 82, 98, 219, 227, 242, 254, 264, 265, 388
Mevlânâ Celâleddin Rûmî 21, 22, 63, 65, 119, 161, 210, 212, 219, 226, 228, 230, 317, 330, 372
Mezakî 118, 193, 212
Mihal 94
Mihrî Hatun 80, 158, 232, 357, 392
Minuçihr 211
Mısırlı Zünnûn 317
Molla Camî 21, 29, 75, 79, 92, 97, 98, 106, 218, 226, 242, 263, 306
Molla Hasan 149, 228
Molla İlahî 348
Molla İzzet 21, 117, 119, 158, 159, 160, 161, 228, 236, 252, 256, 263
Molla Lutfî 86, 259
Mu'ammâyî 257
Mu'in bin Mustafa 257
Muallim Naci 26, 32, 36, 164, 165, 385, 392, 406
Mucib 31, 152, 266
Muhammed b. Sallam el-Cumahî 28
Muhammed El-Avfî 28
Muhibbî 30, 80, 90, 97, 220, 232, 240, 392
Muhtar H. Ahmed 164
Muhtesibzâde Mehmed Hâkî 107
Muhyî 253
Muhyî Çelebi 227
Muhyiddin-i Arabî 253, 256, 317, 347
Muîdî 25, 110
Muinî 333
Muinüddin Mustafa 306
Musa Kâzım Paşa 158, 159
Musahip Paşa 360
Muslihiddin Mustafa Sürurî 25
Mustafa Bin Şemseddin Ahterî 38
Mustafa Bostan Çelebi 91
Mustafa İzzet Efendi 40, 162
Mustafa Nedim 120, 228
Mustafa Refik Bey 162

Mustafa Reşid Paşa 156
Mustafa Rıdvan b. 122
Mustafa Safayî 152
Mustafa Safvet 152
Mustafa Seyyid 107
Mü'min-zâde Hasîb 32
Müctehidzâde 335
Müeyyed-zâde Abdurrahman Efendi 91, 388
Münif 119, 144, 146, 147, 257
Münif Paşa 161
Münire Sultan 264
Müstakimzade Süleyman Sadeddin 222
Mütenebbî 211
Mütercim Ahmed Asım 38, 163
Na'ilî 164
Na'ti 149
Nabî 24, 115, 119, 120, 122, 141, 146, 147, 150, 151, 157, 161, 211, 212, 222, 223, 228, 230, 257, 285, 361, 393
Nacak Fâzıl 96
Nadirî 212
Nâfi 264
Nahifî 115, 144, 147, 148, 151, 152, 192, 228, 252
Nailî 113, 115, 117, 147 157, 161, 162, 212, 220, 222, 236, 237, 242, 335
Nailî-i Cedîd 158
Nailî-i Kadîm 141, 256
Naimâ 122, 151, 153
Nakıboğlu 68
Nakkaş Bâli-zâde Rahmî 90
Nakşî Ali 125
Namık Kemal 117, 161, 162, 163, 212, 252, 289
Nasuhî 154
Naşid 144, 147, 151
Nayî Osman Dede 148, 228, 256
Nazikî 120
Nazîm 21, 117, 146
Nazirî 116
Nazmî 97, 242, 392
Nazmizâde 122
Nazükî 263
Necâtî Bey 51, 75, 77, 78, 80, 178, 181, 183, 184, 186, 192, 193, 194, 198, 201, 203, 212, 219, 222, 223, 242, 254, 259, 281, 288, 293, 299, 319, 333, 336, 356, 363, 386, 391, 392, 393, 394, 395, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415
Necatigil Behçet 273
Necib 143
Necibî 119, 228
Necmî 165
Nedîm 23, 54, 57, 78, 95, 115, 117, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 157, 160, 161, 178, 184, 185, 189, 192, 193, 212, 220, 222, 224, 236, 237, 275, 276, 278, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 335, 350, 369
Nef'î 23, 113, 117, 118, 120, 141, 145, 157, 161, 189, 198, 203, 211, 212, 220, 252, 260, 277, 287, 297, 393, 394
Nergisî 24, 122
Neşatî 113, 115, 118, 121, 141, 151, 212, 220, 228, 252, 256, 265, 306, 333
Neşrî 83, 101
Nev'î 57, 91, 110, 212, 220, 223, 237, 239, 242, 246, 260, 287, 389
Nev'izâde Atayî 107, 119, 120, 125, 228, 256
Nevres 147, 148, 153
Nevres-i Kadîm 144, 151, 152
Neylî 144, 146, 147, 148, 150, 151, 257, 290
Neyzen Tevfik 165
Nigarî 160
Nihalî Ca'fer Çelebi 96
Nihanî 96, 246

Nişanî 79, 121
Niyâzî 78
Niyazî-i Mısrî 126, 154, 306, 307
Nizamî 100, 209, 226, 227, 228, 260, 263
Nurî 153
Nuzulî 154
Oğlanlar Şeyhi İbrahim 125
Oktay Ahmet 344
Olgun Tahir 35
Onan Necmettin Halil 45, 330
Onay Ahmet Talât 35
Orhan Gazi 83
Oruç b. Adil 83
Oruç Bey 101
Osman Gazi 69, 107, 163, 356
Osman Nevres 158, 159, 161, 326
Osman Şems 162, 165
Osmanzade Tâib 144, 146, 149, 150, 152, 153, 393
Otman Baba 85
Ömer 118
Ömer b. Ebi Rebia 218
Ömer b. Mezîd 24, 100, 262
Ömer Hayyam 230, 306, 367
Örfî 146
Örfî Mehmed Paşa 149, 228
Örfi-i Şirazî 116, 142, 218
Özege Seyfettin 336
Özen Mine Esiner 47
Özkırımlı Atilla 34
Pakalın M. Zeki 35, 38
Pala İskender 35, 45, 335, 338
Parmaksızoğlu İsmet 104
Pekin Nermin Suner 42
Pekolcay Necla 43
Pertev 144, 147, 148, 149, 151, 158
Pertev Paşa 158, 159, 161, 163, 240
Pervâne b. Abdullah 100
Pervâne Bey 24, 262
Pir Mahmud 68
Pir Mehmed Paşa 91
Piri Reis 110, 263
Polat Nâzım Hikmet 337
Purgstall Joseph von Hammer 368
Ragıb Paşa 24, 119
Rahmî 98, 99, 152, 153, 246
Ramazan 91
Ramî Mehmed Paşa 119
Ramiz 31, 143, 152, 266, 375
Raşid 119, 144, 147, 151, 152, 153
Ratib Ahmed Paşa 144
Razî 94, 152, 380
Recaizade Mahmud Ekrem 26, 32, 164, 291
Recaizade Mehmed Celal 162
Receb Vahyî 256
Redhouse W. 39
Ref'î-i Amidî 148, 160, 228
Ref'î-i Kalayî 149, 158, 159, 160
Refik 44
Remzî 91
Reşid 27
Revanî 96, 97, 227, 242, 263
Rezzâk 315
Rıdvan Paşazâde Çelebi 122
Rieu Cherles P. 47
Ritter Hellmuth 332
Riyazî 31, 120, 124, 263, 266
Riyazî Mehmed Efendi 116
Rızâ 31, 116, 124, 266
Rıza Tevfik 252
Rızaî 160
Rostand Edmond 387
Roxane 387
Rudegî 218
Rûdekî 254
Ruhî 252
Rûhî Çelebi 101

Ruhî-i Bağdadi 97, 212, 220, 222, 223, 230, 237, 238, 239, 240, 242, 246, 298, 376
Rückert Friedrich 368
Rüstem Paşa 91, 209
Rüşdî 120
Rypka J. 369
S. Muhammed en-Nâvecî 263
Sa'dî 69, 218, 226
Sa'lebî 73
Sabit 115, 119, 120, 141, 142, 150, 160, 223, 228, 230, 256, 257
Sabrî 335
Sabuhî Ahmed Dede 118
Sabuhî Dede 120, 237, 263
Sabuncuoğlu Şerefeddin Ali b. el-hac İlyas 86
Saçlı Emirzâde 107
Sadî-i Şirazî 212, 260
Sadık Rifat Paşa 165
Sadıkî Kitabdar 30, 124, 266, 335
Safayî 31, 143, 151, 152, 164, 266
Safî 98, 165
Sâfî Nakkaş 78
Safvet 31, 143, 266
Saib 146, 306
Sâib-i Tebrizî 116, 142, 212, 218
Said Paşa 289
Sakıb 147
Sakıb Mustafa Dede 144, 146, 147, 153
Salih Çelebi 257
Salih Faik Bey 161, 162
Sâlim 31, 143, 144, 151, 152, 153, 154, 164, 256, 266
Samî 119, 144, 146, 147, 151, 153
Sami Efendi 165
Sânî 227
Saraç Yekta 28
Sarı Abdullah Efendi 124, 306
Sarıca Kemal 81
Schimmel Annemarie 367
Sebkatî 143
Sefercioğlu Nejat 347
Sehî Bey 29, 30, 108, 266, 334, 356, 375, 379, 386
Sekkâkî 25, 258
Selamî 154, 228
Selânikî 102
Selâniki Mustafa Efendi 105
Selanikli Es'ad 120
Selim Efendi 146
Selmân 92, 94, 209
Selman-ı Savecî 212, 218, 263
Sermed 232
Sevdâyî 97, 227
Seydî Ali Reis 38, 39, 90, 91, 110, 263
Seyfettin Ömer 51
Seyfullah Seyyid 112
Seyrekzade Mehmed Asım 31,
Seyyid Abdülvehhab Efendi 165
Seyyid Hüseyin Nasr 344
Seyyid Nesimî 21, 51, 56, 69, 70, 93, 180, 184, 219, 222, 230, 232, 242, 246
Seyyid Vehbî 119, 144, 146, 147, 150, 151, 152, 256
Sezayî 154, 155
Sezayî-i Gülşenî 154
Sıdkî 94
Sıdkî Hanım 158
Silahdar Fındıklılı Mehmet Ağa 153
Silahdarzâde 266
Silahdarzade Emin Mehmed 31, 143
Sılay Kemal 45
Simkeşzâde Hasan Efendi 116
Sinan Sünbül 112
Sinanüddin Yusuf 75
Sineçâk Yusuf 94, 96, 306, 356, 380
Sırrî 94, 380
Siyamî 98
Siyavuş 68

Sokullu Mehmed Paşa 91, 103, 105, 112
Solakzâde 122
Steingass F. 39
Subhî 153
Subhîzade Feyzî 263
Sûdî 306
Sûdî Ahmed Efendi 111
Sulı Fakih 227
Sultan Abdullah 91
Sultan Ahmed 146, 152, 287
Sultan Bayezîd 89, 91, 227
Sultan Hüseyin Baykara 29, 75, 78, 260, 333
Sultan İbrahim 123
Sultan Korkut 89, 91
Sultan Mahmud 91, 211
Sultan Mehmed 89
Sultan Mustafa 31, 89, 91, 152, 255
Sultan Selim 96
Sultan Veled 21, 65, 219, 258
Sultan Yakup 56
Sun'ullah Gaybî 126
Sungurhan Aysun 332
Sücûdî 90, 96
Süheyl 69
Süleyman 242
Süleyman Çelebi 80, 227, 256, 258, 296
Süleyman Faik Efendi 161, 164
Süleyman İzzî 153
Süleyman Nahifî 256
Süleyman Paşa 26
Süleyman Saadettin 306
Süleyman Sadeddin Efendi 26
Sünbülzade Vehbî 40, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 158, 228, 257, 296
Sürurî 90, 91, 144, 147, 149, 150, 158, 159, 257, 287, 306, 385
Şabanzade Mehmed 259
Şafak Yakup 194
Şah İsmail 51, 56, 104, 219
Şah Selim Han 430
Şah Süleyman 68, 70, 254
Şahî 232, 233
Şahidî 111, 227
Şahidî İbrahim Dede 40,246
Şakir 147, 153
Şamdanîzade Süleyman Efendi 153
Şânî 94
Şanîzade 163
Şanizade Ataullah 163
Şebüsterî 54
Şefik Efendi 111, 153
Şefkat 32, 164, 266
Şehabettin Süleyman 27, 41
Şehid-i Belhî 218
Şehit Ali Paşa 365
Şehrî 117
Şehzade Ahmed 91
Şehzade Cem 79
Şehzade Emir Süleyman 70, 75, 78, 81
Şehzade II. Bayezid 91, 105
Şehzade II. Selim 91, 105
Şehzade Korkut 79
Şehzade Mahmud 77
Şehzade Mehmed 91
Şehzade Mustafa 90, 96, 99, 110, 254
Şem'i 111, 306
Şemseddin Sami 33, 36, 37
Şemseddin Sivasî 256
Şemsî 78
Şemsî Ahmed Paşa 90, 91
Şemsî Hayal 165
Şentürk Ahmet Atilla 43, 45, 335
Şeref Hanım 158, 159, 161, 232, 236, 237
Şerefeddin Yezdi 226
Şerif Sabrî 220
Şeşen R. 46, 47
Şevket 146, 151, 212
Şevket-i Buharî 116, 142, 157, 218

Şevkî Mehmed b. Ahmed Efendi 111
Şeybanî Han 260
Şeyh Ahmed el-Bardahî el-Amidî 25
Şeyh Ali b. Muhammed 66
Şeyh Bedreddin 348
Şeyh Gâlib 117, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 154, 157, 160, 161, 181, 184, 200, 201, 202, 203, 220, 222, 224, 228, 230, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 246, 260, 292, 333, 350, 389
Şeyh Nazîf 158
Şeyh Sanan 317
Şeyh Yahyâ b. 83
Şeyhî 21, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 92, 93, 97, 113, 153, 178, 185, 203, 212, 219, 222, 227, 242, 246, 252, 254, 258
Şeyhî Mehmed 153
Şeyhoğlu Mustafa 227, 258
Şeyhoğlu Sadrüddin Mustafa 68, 72
Şeyhülislâm Arif Hikmet 158, 161, 164
Şeyhülislam Bahayî Efendi 115, 120, 220, 333
Şeyhülislâm Es'ad 36, 144, 151, 153
Şeyhülislâm İshak 144, 148, 153
Şeyhülislam Kemal Paşa 389
Şeyhülislam Yahyâ 78, 115, 120, 142, 150, 151, 189, 220, 285, 394
Şeyyâd Hamza 66, 68, 227, 258, 260
Şinasî 163
Şîrî 90, 154
Şîrin 389
Şükrî 90
Şükrü Bey 102
Taberî 73
Tabgaç Buğra Han 226
Tâbî 94, 121, 227
Tâcî-zade Cafer Çelebi 79, 80, 91, 104, 212, 219, 246
Taesschner Fr. 83
Taine 42
Tâli'î Mehmed Çelebi 96
Tâlib-i Amûlî 116, 142, 209
Tanpınar Ahmed Hamdi 26, 42, 94, 177, 182, 392
Tanrıkorur Cinuçen 191
Tansel Fevziye Abdullah 329
Tanyeri M.A. 96
Tarancı Cahit Sıtkı 300
Tarlan Ali Nihad 89, 305, 307, 326, 329, 330, 333, 335, 338, 388, 395
Taşköprizâde Ahmed Ebu'l-hayr İsamüddin Efendi 29, 106
Taşlıcalı Yahyâ Bey 90, 99, 202, 220, 227, 228
Taybi Efendi 120
Teftazanî 25
Tekin Gönül Alpay 44,
Terzizade Ulvî 227
Tevfîk 32, 44, 266
Tevfik Fikret 42, 195
Tıflî 116, 120
Timur 70
Timurtaş Faruk Kadri 43, 44, 76
Timurtaş Paşaoğlu Umur Bey 81
Tırsî Abdurrahim 112, 149
Titus Buckhardt 344
Tokatlı İbrahim 263
Tolasa Harun 305, 330, 334, 335
Tott Baron de 139
Trabzonlu Mehmed Aşık 263
Tulum Mertol 84, 332
Tuman Nail 32, 164, 335
Turhan 94
Tursun Bey 102, 121
Tutî Hanım 158
Türinay Necmettin 339
Ubeydî 90, 147, 242, 246
Uçar Şahin 347
Ulvî 98, 242, 246, 265, 286

Unat Faik Reşit 83
Unsurî 98, 211
Usulî 94, 98, 200, 242, 253, 265, 380
Uşaklıgil Halid Ziya 329
Uzun Firdevsî 81
Üftâde 112
Ümmî Kemal 81, 253, 254, 258
Ümmî Sinan 112, 126
Ünver İsmail 333, 334
Üskufî 40
Üsküdarlı Hakkı 158, 162
Üsküdarlı Haşim 154
Üsküplü Zarî 392
Vahîd 144, 147, 150, 153
Vahîd Mahtumî 147
Vahidî 251
Vanmour Jean B. 138
Varvarî Ali Paşa 120
Vâsıf 148, 153, 160, 232, 239
Vasıf Ahmed Efendi 152, 153
Vecdî 115, 220
Vehbî 212
Veled Çelebi 35, 38
Velid b. Yezid 218
Veliyyüddin Efendi 76
Veysî 24, 122, 235
Visâlî 120, 227, 253, 295
Vuslatî 120
Yahyâ b. Bahşi 111
Yahya Beğ 97, 98, 99, 114, 115, 192, 193, 212, 227, 228, 232, 237, 240, 242, 246, 263, 265, 325, 335
Yahyâ bin Mehmed el-Kâtib 82
Yahyâ Kemal 117, 182, 190, 195, 199, 344, 345, 346, 391, 403. 404, 405
Yahya Nazîm 144, 146, 147, 151, 212
Yahyâ Nev'i 97
Yavuz Hilmi 186, 348
Yavuz Kemâl 333
Yavuz Sultan Selim 72, 88, 89, 90, 91, 96, 97, 98, 101, 277
Yazıcıoğlu Mehmed 80, 85, 227
Yedikuleli Azizî 246
Yeğen Mehmed Paşa 152
Yenişehirli Avnî 55, 117, 158, 160, 162
Yetîm 242
Yılancık Abdülkadir 107
Yıldırım Ali 47
Yıldırım Bayezid 68, 70, 80
Yirmisekiz Mehmed Çelebi 151, 152, 263
Yunus Emre 21, 65, 66, 67, 81, 84, 112, 154, 193, 219, 226, 258, 265, 281, 306, 307, 333, 366
Yusuf 209, 372
Yusuf Halis Efendi 40
Yusuf Has Hâcib 226, 258, 260, 265
Yusuf-ı Meddâh 68, 227
Yücel Hasan Ali 347
Yüksel Sedit 330
Yümnî 31, 124, 125, 266
Yüsrî 298
Za'îfi 227, 232, 242
Zakirzâde Biçare Abdullah 126
Zarî 94
Zarifoğlu A. Cahit 299
Zatî 94, 96, 97, 154, 212, 219, 220, 227, 232, 242, 260, 264, 265, 290, 297, 319, 333, 385, 386, 387, 388, 394, 411
Zeynep Hatun 79, 158, 292, 357
Ziya Paşa 44, 159, 161, 162, 163, 165, 246, 252
Zuhayr 211
Züleyha 292, 316, 372

ESER ADLARI İNDEKSİ

A Coprehensive Persian-English Dictionary 39
A History of Ottoman Poetry 41, 368
Ab-name 160
Acaib-nâme-i Hindistan 263
Acâibü'l-Garâib, 110
Acâibü'l-Mahlûkât 85
Acaibül-Letaif 152
Adâb-ı Menâzil 111
Adâb-ı Zurafâ 31, 152, 375
Adem Kasidesi 159
Ahlâk-ı Alâyî 110
Ahmed Paşa'nın Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler 335
Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası 305, 335
Ahmed ü Mahmûd 98
Ahterî-i Kebîr 38
Akl-ı Dânâ 259
Ali Şir Nevayi Divanı 21
An Anthology of Turkish Literature 45
An Introduction to Ottoman Poetry 27
Anadolu'da İslâmiyet 329
Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü 35
Anthologie de la Poesie Classique Turque 45
Arâyişü'l-mecâlis 73
Asaf-nâme 102
Asâr-ı Edebiyye Tedkikatı 35
Asarü'l-Musannifin 164
Aşık Çelebi Tezkiresi 29, 332
Aşıkpaşazâde Tarihi 85
Aşk Estetiği 339
Aşk imiş Her Ne Var Alemde 45
Atabetü'l-Hakayık 260, 265
Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 337
Ateşgede 160
Avrupa Risalesi 165
Bağçe-i Safa-enduz 32
Bahar-ı Efkâr 21, 159, 161
Baharistan 29, 306
Baharriyye 160
Bahrü'l-Ma'arif 25, 110, 385
Bahtiyâr-nâme 68
Bâkî Divanı 197
Baki, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları 397
Battal-nâme 63
Beğçe-i Safâ-endûz 164
Behcetü'l-hadâ'ik fî-Mev'izeti'l-halâ'ik 66
Belâgat-i Osmaniyye 26
Beng ü Bâde 99, 227, 259
Beng ü Çağır 259
Berber-nâme 120, 228, 148
Berlin/Prusya Sefaret-namesi 152
Beyanî Tezkiresi 332, 375
Bi'set-name 148
Bilig 337
Binbir Gece Hikayeleri 109
Bostan 110, 111, 226, 306
Budalanâme 85
Bursa Şehrengizi 148, 227, 229
Büyük Türk Edebiyatı Tarihi 43
Büyük Türk Klâsikleri 43
Büyük Türk Lügati 37
Câmasbnâme 75, 80
Câm-ı Cem Ayin 86
Câmi'ud-düvel 123
Câmi'ü'n-Nezâ'ir 24, 262
Câmiü'l-buhûr der-Mecâlis-i Sûr 105
Cân u Cânan 148, 160
Catalogue des Manuscrits Turcs 47
Catalogue of the Turkisch Manuscripts in the British Museum 47
Cemşâh u Alem-Şâh 99
Cemşîd ü Hurşîd 69, 70, 79, 100, 227
Cenâdil Kal'ası Cengi 226

Cerrâhiyye-i İlhâniyye 86
Cevâhirü'l-Menâkıb 111
Cevâmiü'l-Hikâyât 111
Cihân-nümâ 83, 123, 263
Cilâü'l-Kulûb 100
Cyrano de Bergerac 387
Çarh-nâme 63, 68
Çengnâme 75, 160, 227
Da'vet-nâme 86
Danişmend-nâme 63, 81, 86
Dâsitân-ı Tevârih-i Mülûk-i Al-i Osmân 332
Dâstân-ı Aden 68
Dâstân-i Harâmî 68
Dede Korkut Kitabı 81, 84, 85
Defter-i Ahbâr 123
Defter-i Aşk 148
Defter-i Galatat 39
Dekâyıku'l-Hâkâyık 111
Dela'ilü'l-i'câz 25
Delilü'l-ibâd 86
Dere-nâme 120, 228
Dergâh 337
Derleme Sözlüğü 38
Destan-ı Medhiye-i İstanbul 148
Destar-ı Hayal 160
Deşt-i Kıpçak 122
Dictionnaire Française-Turc 39
Die Arabischen 47
Dil-güşâ 85
Divan Edebiyatı 331
Divan Edebiyatı Beyanındadır 330
Divan Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar 35
Divan Edebiyatında Edebî Muhitler 334
Divan Şiiri Antolojisi 45
Divan Şiirinde İstanbul 45
Divan-ı Hikmet 260, 265
Divan-ı Kebîr 65
Divan-ı Nedim 21, 54, 235
Divan-ı Sultan Bayezid-î Sânî 89
Divanlar Arasında 338
Divanü Lügati't Türk 21, 36, 61, 391
Divanü'd-Devâvin 45
Divanü'l-Hamasa 21
Diyanet İşleri Başkanlığı Kütüphanesi Elyazması Eserler Kataloğu 47
Diyarbekir Şehrengizi 99
Dr. Emel Esin Kütüphanesi Kataloğu 47
Dürretü't-tâc fi sahibi'l-mirâc 122
Dürr-î Meknûn 85
Dürrü'l-munazzam fi Mevlidi'n-nebiyyi'l-muazzam 256
Düsturnâme 81
Düsturü'l-amel 123
Ebsal ü Selâman 229
Ed-Devhatü'l-irfaniyye fi Ravzati'l-Osmaniyye 107
Ed-Dürerü'l-Müntehabati'l-Menşure Fi-Islah-ı Galatati'l-Meşhure 40
Edebi Eserler Üzerine Düşünceler 40
Edebiyat Bilgi ve Teorileri 27
Edebiyat Lügati 35
Edebiyat Tarihi Dersleri 41
Edhem ü Hüma 149
Edirne Şehrengîzi 98, 227, 264
Edviye-i Müfrede 71
El- Envâr ve Miftâhu's-sürûr ve'l-efkâr fî Mevlidi'n-nebiyyi'l-muhtâr 72
El-Emedü'l-Aksâ 305
Elfaz-ı Küfr Risalesi Şerhi 153
El-Ferec Ba'de'ş-şidde 86
El-Ikdu'l-manzûm fi zikri efâzılu'r-Rum 107
El-maksadü'l-esnâ Fî-Şerhi Esmaillahi'l-hüsnâ 305
El-Mutavvel ala't-Telhîs 25
El-Okyanûsü'l-Basît fi-Tercemeti'l-Kamusi'l-Muhît 38, 163
El-vaslu'l-kâmil fl ahvâli'l-veziri'l-âdil 122
Encyclopaedia of Islam 33
Enderunlu Şairler 32
Enîsü'l-Müsâmirîn 123, 375
Envârü'l-Aşıkîn 85
Esamî 32, 164

Eski Şairlerimiz Divan Edebiyatı Antolojisi 44
Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz 28
Eski Türk Edebiyatı Tarihi 43
Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar 35
Eski Türk Edebiyatında Nazım 45
Eski Türk Edebiyatında Nesir 45
Eslâf 32, 164
Esma-i Hüsna 306
Esraru'l-Belâga 25
Eşrefoğlu Menakıbnâmesi 86
Eş-Şakaiku'n-nu'maniyye 107
Eş-Şakaiku'n-nu'maniyye fi ulemai'd-devleti'l-Osmaniyye 106
Fakr-nâme 67
Farsça divan 79, 118
Fatin tezkiresi 29
Felek-nâme 67
Ferahnâme 68, 81, 226, 227
Ferhad ü Şirin 227, 228, 333
Ferhad-nâme 229
Ferheng-nâme-i Sa'dî 69
Feth-i Kal'a-i Selâsil 226
Fetih-nâme 153
Fetih-nâme-i Bağdad 122
Fetih-nâme-i Kamaniçe 119
Fetihnâme-i Sultan Mehmed 84
Fevâidü'l-Kiber 263
Fezâil-i Mekke 111
Fezâilü'l-Cihâd 111
Fezleke 123
Fi'z-zeyli alâ-Keşfi'z-Zünun 164
Fîhi Mâfih 65
Fihrist al-Kutup at Turkiyya al-Mahfuza bi'l Kutubhana al-Mısriyya 48
Firkatnâme 80
Firûz Şah Kıssası 111
Fransa Sefaret-nâmesi 152, 165, 263
Futûhu'ş-Şam tercümesi 69
Fuzulî Divanı 21, 22
Fuzulî Divanı Şerhi 335
Fuzulî-Hâfız İki Şair Arasında Bir Karşılaştırma 330
Füsûlü'l-hallü ve'l-akd fî Usûli'l-harcı ve'n-nakd 105
Füsûsü'l-Hikem Tercümesi 111
Fütûhu'l-mücâhidîn li Tervîhi
Fütûhu'ş-şam 73
Garib-nâme 67,191, 226, 334
Gazavât-ı Ali 68
Geleneğin Direnişi 339
Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları 339
Gelenekten Geleceğe 339
Gencine-i Râz 99, 228
Geschicte der Osmanischen Dickhtkunst (Osmanlı Şiir Sanatının Tarihi) 368
Gustav Flügel 47
Gûy u Çevgân 227, 229
Gül ü Bülbül 99, 227
Gül ü Husrev 68
Gül ü Nevrûz 100
Güldeste-i Riyâz-ı İrfân 153, 375
Gül-i Sad-Berg 82, 96
Gülistân 110, 226, 306
Gülşen-i Aşk 159, 160
Gülşen-i Daniş 160
Gülşen-i Envâr 99, 227
Gülşen-i İnşâ 82
Gülşen-i Râz 54, 80, 227
Gülşen-i Şu'ara 30, 108, 375
Gülşen-i Uşşak 80
Hacı Bektaş-ı Veli Velayetnâmesi 85
Hadâiku'l-beyan fi tercemeti Şakaıku'n-nu'man 107
Hâdâiku'l-hakâyık fi Tekmileti'ş-şakâyık 125
Hadâiku'r-reyhan 107
Hadâiku'ş-şakaik 107
Hadîkatü'l-Müluk 153
Hadîkatü'l-Vüzera 153
Hadis-i Erbaîn Tercümesi 111
Hâfız Dîvanı 306
Hâfız Divanı Şerhi 110, 111

Hâlâtü'l-Kâhire mine'l-âdâti'z-zâhire 104
Halifetü'r-Rü'esa'sı 164
Hamam-name 148
Hamza-nâme 73
Harabat 44
Harita-i Kapudan-ı Derya 1164
Har-nâme 75, 76, 113, 227, 252, 259
Hasbihâl 120
Hat ve Hattatin 164
Hatimetü'l-Eş'ar 32, 164, 375
Hattatlar ve Musıki Sanatkârları 32
Havesnâme 80
Hayalî Bey Divanı 333
Hayat Ansiklopedisi 34
Hayât u Memât 86
Hayrabad 119, 120, 150, 228
Hayretü'l-Ebrâr 227, 228
Hayriyye 119, 148, 228
Hazan-ı Asâr 21, 159, 161
Hecr-nâme 99, 227
Hediyyetü'l-Arifin Esma'ü'l-Müellifin 164
Heft Behişt 226
Heft Hân 228, 229
Heft-câm 263
Heftevreng 226
Heft-Meclis 105
Heft-Peyker 228, 229
Heşt-Behişt 29, 30, 99, 108, 334, 375
Hevesnâme 227
Hîbetü'l Kümeyt 263
Hilyetü'l Efkâr 229
Hırre-name 152, 252
Hıtay Seyahat-namesi 152
Huban-nâme 148, 228
Hulâsa der-İlm-i Tıb 63
Hurşid ü Ferahşâd 68
Hurşid-nâme 227,
Hümâ vü Hümâyûn 99
Hümâyun-nâme çevirisi 111
Hüsn ü Aşk 151, 160, 228, 333
Hüsn ü Nigâr 80
Hüsrev ü Şîrîn 69, 75, 76, 80, 97, 99, 100, 226, 227, 228,
Hz. Ali Dîvanı 306
İbret-nümâ 106
İbtidâ-nâme 65
İlmi Araştırmalar ve Türk Kültürü İncelemeleri 337
İnşâ-yı Atîk 110
İntihâ-nâme 65
İran Sefaret-namesi 152, 165
İrşâdü'l-hayârâ ila târihi'l-yunan ve'n-nasarâ 123
İrşâdül-Aklı's-Selim ilâ Mezâyâ'l-Kur'âni'l-Azîm 110
İskender-nâme 70, 98, 226, 228, 263
İslam Ansiklopedisi 27, 33
İslam Araştırmalarında Usûl 332
İslam Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Mesnevisi 329
İslâmi Türk Edebiyatı 43
İspanya Sefaret-namesi 152
İstanbul Ansiklopedisi 34
İstanbul Armağanı 44
İstanbul Kütüphaneleri Tarih-Coğrafya Yazmaları Katalogları 46
İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Hamseler Kataloğu 46
İstanbul Kütüphaneleri Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu 46
İstanbul Şehrengizi 227, 264
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Basmalar Alfabe Kataloğu 48
Istılahat-ı Edebiyye 26, 385
Istılahatu'ş-Şi'riyye 26
Işk-nâme 227
İşret-nâme 97, 227
İtalya Seyahat-namesi 165
İzahlı Divan Şiiri Antolojisi 45
İzahu'l-Meknun 164
İzmir Millî Kütüphanesi Yazma Eserler Kataloğu 47
Journal of Turkish Studies 337
Kabus-nâme 72

Kafile-i Şu'ara 32, 164
Kamus-ı Türkî 36, 37
Kamusu'l- Ulûm ve'l-Maarif 33
Kamusu'l-A'lam 33
Kanunî Sultân Süleyman Devri Türk Edebiyatı 43
Kanun-nâme 123
Kaside-i Banet Suat Şerhi 307
Kaside-i Bürde Şerhi 307
Kaside-i Hamriye Şerhi 307
Kaside-i Lamiye Şerhi 307
Kaside-i Mimiye Şerhi 307
Kaside-i Nuniye Şerhi 307
Kaside-i Taiye Şerhi 307
Kastamonu-nâme 376
Kayseri Râşid Efendi Eski Eserler Kütüphanesindeki Türkçe, Farsça, Arapça Yazmalar Kataloğu 47
Kelile ve Dimne 69, 72, 225
Kemaliyye 82
Kenzü'l Küberâ 68, 72
Kenzü'l-Bedâyî 97
Kerâmât-ı Ahî Evran 67
Keşfger-name 148
Keşfü'z-zünûn an esâmii'l-kütüb ve'l-fünûn 125
Kıbrıs İslam Yazmaları Kataloğu 47
Kimya Risâlesi 67
Kırk Hadis Tercüme ve Şerhi 227, 228
Kısas'ı Enbiyâ ve Tezkiretü'l-evliyâ 73
Kıssa-ı Yusuf 68
Kıssas-ı Enbiya ve Belâgat-i Osmaniye 163
Kitab-ı Bahriye 263
Kitab-ı Ma'anî-i Lehce Li-Ceyms Redhaus El-İngilizî 39
Kitab-ı Miglâte 85
Kitab-ı Tıbyan-ı Nafi'der-Terceme-i Burhan-ı Kâtı 38
Kitâb-ı Usûl 99, 228
Kitâbu'l-Muhît 90
Kitabü Câmi'-i Enva'ü'l-Edebi'l-Farisî 25
Kitabü Evsafı Mesâcîdü'ş-şerîfe 68, 226
Kitâbü'l-câmii fi'l-edviyeti'l-müfrede 71
Kitâbü'l-megâzî 251
Kitabü'ş-şifâ fî ehadisi'l-Mustafâ 81
Kitâbü't-tabîh 82
Kitâbü't-tenvir fil Mevlidi's-sirâci'l-münîr 256
Kıyafetnâme 80, 227, 228, 253
Kıyafetü'l-insaniyye fi Şemaili'l-Osmaniyye 253
Köprülü Kütüphanesi Yazmalar Kataloğu 46
Kudemâ'dan Birkaç Şair 32, 164
Kulûbü'l-müşâhidîn 106
Kutadgu Bilig 226, 260, 265, 391
Kutbnâme 81
Künhü'l-Ahbâr 30, 104, 107, 149, 375
Lâlezar ve Yenice Şehrengizi 148
Latifî Tezkiresi 332, 375
Lâyihâtü'l-Hakîka 97
Lehcetü'l-Lügat 36
Lehçe-i Osmanî 36
Lehçetü'l-Esrâr 99
Lemezât-ı Hulviyye ez Lemeât-ı Ulviyye 125
Letaif 152
Letaif-i İnşa 44
Letâif-nâme 106
Levâmiü'l-beyyinât 305
Lexicon Turcico-Arabico-Persicum 39
Leylâ vü Mecnun 80, 97, 98, 99, 120, 149, 226, 227, 228, 263, 333
Londra Sefaret-nâmesi 165, 263
Luğatnâme 39
Lutfiyye 148, 228
Lübabü'l-Elbab 28
Lügat-ı Ahterî 111
Lügat-i Ebu'z-Ziya 38
Lügat-i Naci 36
Lügat-i Talyan 153
Lügat-i Tarihiyye ve Coğrafiyye 33
Maârif-nâme 86
Mahzenü'l-Esrâr 227, 228
Makbul-i Arif Boşnakça-Türkçe Lügat 40

Maktel-i Hüseyn 229
Maktel-i İmâm Hüseyn 98, 227
Manâkıb-ı Şeyh Mecdüddin 111
Manisa İl Halk Kütüphanesi Türkçe El Yazmaları Kataloğu 47
Manisa Şehrengizi 227
Mantıku'l-esrâr 119
Mantıku't-Tayr 67, 226, 372
Manzume-i Sivastopol 160
Marzuban-nâme 72
Matlaü'l-envar 226
Meâlimü'l-Yakîn fî-Sîreti Seyyidi'l-Mürselîn 111
Meâsir-i Selim Hanî 103
Mebâligu'l-Hikem 153
Mebani'l-İnşa 26
Mecâlisü'n-nefâis 29, 30, 107, 124, 266,
Mecami'ü'l-Edeb 27
Mecku'a-i Nezayir 24
Mecma'u'l-Havaş 30
Mecma'ü'n-Nezayir 24, 262
Mecmau'ş-Şu'ara 32, 164
Mecmaü'l-havâs 124
Mecmu'atü'n-Nezair 24, 262
Mecmu'atü't-Teracim 32, 164
Mehasinü'l-Asar ve Hakayıkü'l-Ahbar 153
Mehekkü'l-ulemâ 72
Mektubât 154
Melâmîlik ve Melâmîler 337
Menâhicü'l-inşâ 82
Menâkıb-ı Akşemseddin 111
Menâkıb-ı Cevâhir 111
Menâkıb-ı Emir Sultan 111
Menâkıb-ı Evhaduddin-i Kirmanî 218
Menâkıb-ı Seyyid Harun 111
Menâkıb-ı Şeyh Mehmed ed-Dagî 111
Menâkıb-ı Veyse'l-Karânî 106, 111
Menâkıbu'l-ulema 107
Menasikü'l-hac 263
Menazirü'l-avâlim 263
Mesâlik 102
Mesnevî 65, 306
Mesnevi Şerhi 110
Mesnevî-i Mânevî 226
Mesnevî-i Muradiyesi 80, 333
Meşâ'irü'ş-Şuarâ 30, 107, 109, 375
Metali'ü'n-Nezair 24, 262
Metaphysical poetry 369
Mevlâna Müzesi Yazmalar Kataloğu 47
Mevlid 80, 98, 99, 119, 227, 228, 256
Mevlidü'l-cismânî ve'r-ruhânî 256
Mevlidü'n-nebî 256
Meydan Larousse 34
Mi'raciyye 228
Mi'yarul-Kelam ve Hikâye-i Zen-dost ve Telhisler 153
Miftah-ı Lisan 40
Miftâhu't-Teşbihi 110
Miftahü'l-Belâga 26
Miftâhü'l-cenne 81
Miftahü'l-Ulûm 25
Miftahü't-Teşbih 25
Mihek-nâme 99
Mihnet-Keşân 160, 228, 252, 263
Milli Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri 337
Milli Kütüphane Yazmalar Kataloğu 47
Mir'at-ı Cünun 160
Mir'ât-ı Şi'r 31, 152, 375
Mir'âtü'l-Memâlik 90
Mirâciyye 116, 148
Miratü'l-memalik 263
Mirkatü'l Edeb 70
Mirkatü'l-cihât fi Tarih-i Melik 105
Mirsâdü'l-ibâd 72
Mısbahu'l-Fesaha 26
Mizânu'l-evzân 190, 191
Mizanü'l-hak 123
Mûcib'in Tezkiresi 375
Mugni'l-Küttab 26
Muhammediyye 80, 227
Muhtasaru'l-Mutavvel 25
Mukaffâ Cengi 68
Mücerreb-nâme 86

Müfredât-ı İbn Baytar 86
Müfredât-ı İbni Baytar Tercümesi 71
Mükemmel Osmanlı Lügati 38
Mülteka Şerhi 153
Münâzara-i Bahâr ü Şitâ 106
Münazara-i Gani vü Fakir 259
Münazara-i Gül ü Hüsrev 259
Münazara-i Gül ü Mül 259
Münazara-i Latifî 259
Münazara-i Nefs ü Ruh 259
Münazara-i Savm ü İd 259
Münazara-i Sultan-ı Bahar ba Şehriyar-ı Şita 259
Münazara-i Şeb u Ruz 259
Münazara-i Tiğ ü Kalem 259
Münşeât 106, 110, 119, 122
Münşeâtü's-selâtîn 103
Müntehâ Tercümesi 85
Müzekki'n-nüfûs 84
Nabî Divanı 332
Nādirü'l-mehârib 105
Nakş-ı Hayâl 99, 100, 227
Nazariyyat-ı Edebiyye 27
Nazmu'l-Cevahir 160
Necatî Bey Dîvanı 395
Necati Bey Dîvanı'nın Tahlili 305, 335
Necatî Bey'in Sultan Bayezid Medhiyesi ve Bazı Gazelleri Hakkında Notlar 335
Nedim Divanı 332
Nef'î Divanı 332
Nefahâtü'l-üns 106
Nefhatü'l-Ezhâr 228
Neşrî Tarihi 83
Nevizâde Atâyî ve Hamsesi 334
Nigâr-name 160
Nişancı Tarihi 103
Nuhbe-i Vehbî 40
Nuhbetü'l-âsâr 375
Nuhbetü'l-Asar li-Zeyli Zübdeti'l-Eş'ar 31, 153
Nuhbetü'l-Asar min-Feva'idi'l-Eş'ar 31
Nushatü's-selâtin 105
Nusret-nâme 105, 160
Nutk-ı bî Pervâ 259
Ok-Yay Münazarası 259
Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi 44
Osmanlı Edebiyat Numuneleri 44
Osmanlı Edebiyatı 27
Osmanlı Müellifleri 33
Osmanlı Şairleri 32, 164
Osmanlı Şiiri Antolojisi 45
Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 35, 38
Osmanlı Uygarlığı 44
Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat 37
Ottoman Lyric Poetry 45
Örneklerle Türk Şiir Bilgisi 28
Paris Sefaret-nâmesi 263
Penç Genc 228
Pend-i Attar 306
Pend-nâme 227
Persischen und Türkischen Handschriften des Kaiserlich-königlichen Hofbibliothek zu Wien 47
Pervane Bey Mecmuası 24
Ravza-i Evliyâ 125
Ravzatü'l-ebrar'ı Süleyman-nâme 123
Rebab-nâme 65
Resimli Kamus-ı Osmanî 38
Resimli Türk Edebiyatı Tarihi 42
Rıdvâniyye 228
Risâle-i Evsâf-ı İstanbul 108
Risâletü'n-nushiyye 66, 226, 333
Rivayet-i Gülgûn u Şebdîz 97
Riyaz-ı Belde-i Edirne 164
Riyâzî Tezkiresi 124, 375
Riyâzü'l Cinân 100
Riyazü'ş-Şu'ara 31
Rıza Tezkiresi 31, 375
Ruh-ı Sanî 159
Ruhî Tarihi 101
Ruhu'l-Beyan 155
Ruhu'l-Mesnevî 155
Safâyî Tezkiresi 375

Sahil-name 148
Sakî-nâme 160, 228
Salamân u Absâl 98, 226
Sâlim Tezkiresi 375
Saltuknâme 85
Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat 27
Saraynâme 85
Satranç-nâme 86
Seb'a-i Seyyare 227, 228
Sedd-i İskenderî 227, 228
Sefaret-name 152
Sefîne-i Nefîse fi-Menakıbi'l-Mevleviyye 153
Selâtîn-nâme 81
Selim-nâme 101, 227
Sema-hâne-i Edeb 164
Sergüzeşt 120, 227
Sergüzeşt-nâme 228
Sergüzeşt-name-i Fakîr Be-Azimet-i Tokat 148
Seyahat-nâme 263
Seyfettin Özege Bağış Kitapları Kataloğu 47
Sicill-i Osmanî 33, 164
Sî-Fasl 81
Siham-ı Kaza 113, 118, 252
Sıhhat-âbâd 153
Silahdarzade Tezkiresi 153
Silahşör-nâme 86
Silkü'l-Le'al-i Al-i Osman 32, 148
Sînâme 80
Sîretü'n-nebî 72
Siyer-i Enbiyâ-i İzam ve Ahvâl-i Hulefâ-i Kiram ve Menakıb-i Selâtin-i Al-i Osman 103
Siyer-i Nebi, 69
Siyer-i Veysi 122
Sohbetü'l-esmâr 99, 228, 229
Son Asır Türk Şairleri 32
Storia della Litteratura Turca 43
Su Kasidesi Şerhi 335
Subhatü'l-Uşşâk 227
Sultanü'ş-Şu'arâ 90
Sur-nâme 119, 120, 152, 228
Süheyl ü Nevbahâr 69, 80, 227
Süleyman-nâme 86, 99, 101, 227
Şâh u Derviş 120, 228
Şâh u Gedâ 99, 227, 228
Şâh-nâme 228
Şair Hanımlarımız 164
Şair Tezkireleri 334
Şebistân-ı Hayâl 110
Şefkat Tezkiresi 375
Şehinşahname 120, 226
Şeh-nâme 116, 149, 306
Şehrengiz 98
Şehzade Mustafa Mersiyesi Yahut Kanunî Hicviyyesi 335
Şekaikü'n-Nu'maniye 29
Şem ü Pervâne 98, 100, 160, 229
Şemsiyye 85
Şerh-i Dibâce-i Gülistan 106
Şerhi Divan-ı Hâfız 306
Şerh-i Divan-ı Hâfız-ı Şirazî 306
Şerh-i Yek Beyt-i Hafız-ı Şirazi 306
Şerhü'l-Lem 153
Şevâhidü'n-nübüvve 106
Şevk-engiz 148
Şeyh Abdullah-ı İlâhi Menakıbı 86
Şeyh Gâlib Divan 260
Şeyh Galib'e Çiçekler 347
Şeyh Gâlip Eserlerinin Dili ve Sanat Değeri 330
Şeyh Müştak'a Mektub 163
Şeyhî Dîvanı'nı Tetkik 305, 329, 335
Şi'r-i Kadîm Şerhleri 335
Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı 27
Şikayet-nâme 113, 252
Şîrin ü Pervîz 97
Ta'lim-i Edebiyat 26
Ta'rîfat 227
Tabakatu'ş-Şu'ara 28
Tabakatü'l-Memâlik fî-Derecâti'l-Tabîat-nâme 64
Tabsıra 163
Tâcü't-tevârih 104

Tagyirü't-tenkîh 303
Takvim-i Vekayi 156
Takvîmü't-tevârih 123
Tanzimata Kadar Muhtasar Türk Edebiyatı Tarihi ve Numuneleri 41
Tarama Sözlüğü 38
Tarih İçinde Türk Edebiyatı 43
Tarih ve Toplum 337
Tarihçe-i Nevres 153
Târih-i Alî Osman 122
Tarih-i Ata 164
Tarih-i Cevdet 163
Tarih-i Ebu'l-feth 83, 84
Tarih-i Edebiyat Dersleri 41
Târih-i Edebiyat-ı Osmaniye 41
Tarih-i Edebiyatta Usûl 329
Târih-i Feth-i Bağdâd 123
Târih-i Feth-i Revân 123
Tarih-i Frengi Tercümesi 123
Tarih-i Hanân-ı Tatar 122
Tarih-i İbni Kesir Tercümesi 82
Tarihî Metin Çalışmalarında Usûl 332
Târih-i Rıdvan Paşazâde 122
Tashihü'l-Galatat ve'l-Muharrefat fi'l-Esmai ve'l-Lügat 40
Tazarru-nâme 24, 258
Telhisü'l-beyân fi'kavânîni âl-i Osmân 123
Telhisü'l-Miftah 25
Tenkih-i Tevârih-i Mülûk 123
Terceme-i Tarih-i Cihangir Şah 153
Tercüman Gazetesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu 47
Tercüme-i Eşkâl-i Nâsır-ı Tûsî 81
Tercüme-i Hadis-i Erbain 119
Tercüme-i Menâkıb-ı Şeyh Evhaduddîn Kirmanî 64
Tercüme-i Ta'birnâme 81
Tercüme-i Tefsîr-i Ebu'l-leys Semerkandî 81
Tercüme-i Tezkiretü'l-evliyâ 81
Tercüme-i Tıbb-ı Nebevî 81
Teressül 82
Terkib-bend 252
Tervihü'l-Ervâh 70
Terzi-name 148
Teshilü'l-Aruz ve'l-Kavafi ve'l-Bedayî 26
Teşrîfâtü'ş-Şu'arâ 31, 119, 125, 228, 334, 375
Tetimmetü'ş-şakâikü'n-nu'maniyye 107
Tevârih-i Al-i Osman 83, 101, 102
Tevârih-i Mülûk-i Al-i Osman 70
Tezkire 32
Tezkire-i Latifî 30
Tezkire-i Mucîb 31
Tezkire-i Salim 31
Tezkire-i Şu'arâ 31, 109
Tezkire-i Şu'arâ-yı Amid 32
Tezkire-i Şu'ara-yı Bağdad 32
Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye 31, 153, 164, 375
Tezkire-i Üdeba 32, 164
Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü 334, 375
Tezkiretü'l-evliyâ 86, 266, 317
Tezkiretü'ş-Şuara 29, 30, 32, 109
Tezkiretü'ş-şuarâ ve Tabsıratü'n-nüzemâ 108
Tıbyân-ı Nafi Der-Terceme-i Burhan-ı Kâtı 163
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu 46
Tufan-ı Marifet 306
Tuhfe 111
Tuhfe-i Lügat-i Arabiyye 163
Tuhfe-i Mubârizî 63
Tuhfe-i Murâdî 82
Tuhfe-i Nailî 32
Tuhfe-i Şâhidî 40, 111
Tuhfe-i Şâhidî Şerhi 153
Tuhfe-i Vehbî 40, 161
Tuhfetü'l-Haremeyn 119
Tuhfetü'l-kibâr 123
Tuhfetü'l-uşşâk 80, 228
Tursun Bey Tarihi 83

Türk Ansiklopedisi 34, 44
Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi 34
Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 337
Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi 337
Türk Dünyası Edebiyat Metinleri Antolojisi 45
Türk Dünyası Edebiyat Tarihi 27, 43, 45
Türk Dünyası Edebiyatçılar Ansiklopedisi 34
Türk Dünyası El Kitabı 44
Türk Dünyası Kavramlar ve Terimler Ansiklopedisi 35
Türk Edebiyatı 43, 337
Türk Edebiyatı Ansiklopedisi 34
Türk Edebiyatı Antolojisi 45
Türk Edebiyatı Tarihi 41, 42, 43, 44, 329, 331
Türk Edebiyatı Tarihi Giriş 43
Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl 329
Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar 329
Türk Edebiyatında Mesnevi 333
Türk Edebiyatının Kaynaklarından Türkçe Şuara Tezkireleri 334
Türk Şairleri 32
Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri) 28
Türkçe Divan 118
Türkçeden Türkçeye Lügat 38
Türkiye Basmaları Toplu Kataloğu 48
Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi 34
Türkiye Yazmaları Toplu Kataloğu 46
Türkler 44
Türklük Araştırmaları Dergisi 337
Türklük Bilimi Araştırmaları 337
Türkoloji Dergisi 337
Usûl-nâme 99
Uşşakîzade Hasib 153
Üniversiteler için Eski Türk Edebiyatı Tarihi 43
Ünsü'l-Lügat 39
Vâmık u Azrâ 80, 98, 100, 229
Vankulu Lügati 111
Vâridâtü'l-Anîka 97
Varka vü Gülşah 68, 227
Vasf-ı Hâl 67
Vasiyet-nâme 111
Vasiyyet-i Nûşirevan ve Mutâyebât 75
Vefayat-ı Danişveran-ı Nadiran 153
Vekayi-i Letaif-i Enderun 164
Vekayi-i Tebriz 153
Vekayiü'l-Fuzula 153
Velâyetnâme-i Otman Baba 85
Velâyetnâme-i Şâhî 85
Verdü'l-Hadaik 164
Vesîlet'ül-mülûk li Ehli Sülûk 82
Vesiletü'l-irfan 120, 253
Vesiletü'n-necât 80, 227, 256
Vikâye 81
Vîs ü Ramin 98, 229
Viyana Sefaret-nâmesi 124, 152, 263
Vücûdnâme 85
XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi 42
XVI. Asır Tezkirelerine Göre Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi 334
Yadigâr-ı Şems 164
Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi 34
Yavuz Selim Divanı 89
Yedi İklim 337
Yeni Osmanlı Tarih-i Edebiyatı 41
Yeni Tarama Sözlüğü 38
Yeni Türk Ansiklopedisi 34
Yusuf u Zelîha 69, 160
Yusuf u Züleyhâ 66, 68, 69, 80, 98, 99, 149, 226, 227, 228, 333, 372
Yümnî'nin Tezkiresi 375
Yüz Hadis Tercümesi 69, 73
Zafer-nâme 123, 160, 226, 228
Zenân-nâme 145, 148, 228
Zeyl-i Hadaikü'l-Hadâik fi-Tekmileti'ş-Şakaik 153
Zeyl-i Siyer-i Veysî 119
Zeyl-i Zübdeti'l-Eş'âr 31, 375
Zübdetü'l-Eş'ar 31, 125, 375

El kitapları, bir konuyu bütün yönleriyle ortaya koymak düşüncesiyle kaleme alınan, akademik bir kaygı taşımakla birlikte kültürel hayatın diğer kesimlerinin de beklentilerine karşılık vermeyi amaçlayan eserlerdir. Grafiker Yayıncılık tarafından tasarlanan dizinin ilki olan Eski Türk Edebiyatı El Kitabı da, Türk Edebiyatının en uzun kesitini oluşturan bir dönemini, ana çizgileriyle bütün boyutlarını kuşatacak şekilde vermeyi amaçlayan bir başvuru kitabıdır.

Bir ekip çalışmasının ürünü olan eserde, son araştırmalardaki bilgiler aksettirilmeye ve konular mümkün olduğunca yeni bir bakış açısıyla ele alınmaya çalışılmıştır. Eserin sonunda verilen, Eski Türk Edebiyatının farklı cephelerini yoklayan yazılar ise kitabı bütünleyici bir özellik taşımaktadır.

ISBN : 978 - 975 - 6355 - 17 - 6

9 789756 355176

Fiyatı : 20.-TL.